

“किशनगढ़ चित्रशैली में भावाभिव्यंजना के मूलाधार”

चित्रकला विषय में डी० फिल्० उपाधि हेतु
प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध

निदेशक
डॉ० राम कुमार विश्वकर्मा
एम० ए०, डी० फिल्.,
विभागाध्यक्ष

शोध छात्रा
कु० वाजुदा स्मॉन
एम० ए० (चित्रकला)



1999

दृश्य कला विभाग,
इलाहाबाद विश्वविद्यालय,
इलाहाबाद-211002 (भारत)

आभार

मैं अपने परमश्रद्धेय गुरु डा० राम कुमार विश्वकर्मा, विभागाध्यक्ष, दृष्टमन्त्र विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद के प्रति अपनी कृतज्ञता शब्दों में व्यक्त करने में समर्थ नहीं हूँ। उनके मार्गदर्शन, प्रोत्साहन, आशीर्वाद और सफल निर्देशन से ही मैं इस कार्य निष्पादन में सफल हो सकी। वे सदैव मेरे प्रेरणा स्रोत रहे और उनका वरदहस्त सदैव मुझपर रहा। मैं सदैव आपकी हृदय से आभारी रहूँगी।

मैं उन सभी संबंधालयों व पुस्तकालयों से संलग्न महाशुभावों की हृदय से आभारी हूँ, जिन्होंने मुझे सहयोग प्रदान कर पुस्तकों का अध्ययन करने की अनुमति प्रदान की तथा विषय-सामग्री एकत्रित करने में सहायता प्रदान की। मैं उन सभी लेखकों के प्रति अपना आभार प्रकट करती हूँ जिन्होंने पुस्तकों में प्रकाशित लेखों में समय-समय पर मुझे हरा शोध-प्रबन्ध को तैयार करने में सहायता प्रदान की।

मैं अपनी बड़ी बहन डा० अफरोज़ द्वारा दिए गए भावनात्मक प्रोत्साहन, प्रेरणा एवं आर्थिक समर्थन को सदैव याद रखूँगी जो सदैव मेरे आत्मबल और दृढ़निश्चय को आगे बढ़ाते रहे। मैं अपने सभी स्नेहिल मित्रों की आभारी हूँ जिन्होंने इस शोध-प्रबन्ध को तैयार करवाने तथा टाइटिल करवाने में मेरी अथक सहायता की तथा समय-समय पर अपना पूर्ण सहयोग प्रदान किया।

अन्त में, मैं उन सभी लोगों की आभारी हूँ, जिनके हृदय से कृतज्ञ हूँ जिन्होंने मेरे इस कार्य में प्रत्यक्ष व परोक्ष रूप से सहायता प्रदान की है।

पाण्डुराबन
कु० वाजिदा खान

अनुक्रम

प्रस्तावना

1-10

प्रथम अध्याय

11-42

- (a) किशनगढ़ का भौगोलिक या प्राकृतिक स्वरूप
- (b) ऐतिहासिक स्वरूप
- (c) सांस्कृतिक स्वरूप

द्वितीय अध्याय

43-91

- (a) किशनगढ़ शैली के चित्रों की विशेषताओं का अध्ययन
- (b) चित्रों के भावपक्ष का अध्ययन
- (c) चित्रों के श्रृंगारपक्ष का अध्ययन

तृतीय अध्याय

92-119

- (a) किशनगढ़ शैली के चित्रों की समकक्ष चित्रशैलियों से तुलना
- (b) विषयगत संरचना प्रक्रिया की भाव, श्रृंगार तथा कलापक्ष के सबदर्भ में तुलना

चतुर्थ अध्याय

120-190

- (a) किशनगढ़ शैली के चित्रों का विकास
- (b) किशनगढ़ चित्रशैली के भावाभिव्यंजना के मूलाधार-
 - (i) विषयवस्तु

- (ii) रंग योजना
- (iii) रेखांकन
- (iv) आकार योजना
- (v) अलंकरण
- (vi) पृष्ठभूमि
- (vii) चित्रों में भावों की अभिव्यक्ति

पंचम अध्याय

191-199

- (a) किशनगढ़ चित्रशैली की विशेषताओं का मूल्यांकन
- (b) आधुनिक चित्रकला पर किशनगढ़ चित्रशैली का प्रभाव
- (c) उपसंहार

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

200-203

BIBLIOGRAPHY

204-208

चित्र सूची

209-213

• RAJASTHAN





प्रस्तावना

मानव में रीतिरिवाजों की प्रति जन्मजात होती है। उसकी रीतिरिवाजी दृष्टि और रीतिरिवाजबुद्धि जब सृजन में रीतिरिवाज की उद्घाटना करने को तत्पर होती है और भाव का मूल्य प्रतिभा के स्पर्श से गुरुयुक्त हो उठता है, तब कला का जन्म होता है। कला जो माध्यम से मानव अपनी अनुभूतियों तथा भावों का शिखर करता है। उसकी क्षमता उसकी भावनाओं का प्रतीक बन जाती है और उसमें सम्मिलित व संस्कृति के दर्शन होने लगते हैं। इस प्रकार कला एक कलाकार महाराज से एक दूसरे को जुड़े होते हैं, क्योंकि कलाकार कला का सौजन्य करता है और वह कलाकार की अभिव्यक्ति को सामान्य रूप प्रदान करती है। कला एक शरीर होती है जो चक्षुओं से दिखायी देती है जिसमें कलाकार का अस्तित्व छिपा होता है। एक का अस्तित्व बाहर का होता है दूसरे का

अन्दर का, दोनों को मिलाकर ही कला उपजाती है। इसमें न कुछ नया है न कुछ पुराना। केवल एक मन होता है कलाकार का और एक छवि है कलावस्तु के आगे सौन्दर्य की। कला में कल भी रही है आज भी रही है और कल भी रही रहेगा। यही कला की चिरसम्पदा है जो उसे शाश्वत और मृत्युञ्जय बनाये हुये है। वास्तव में जब हम विश्व संस्कृति के कलात्मक इतिहास पर दृष्टिपात करते हैं जो उसमें मानवज्ञान का अभ्युदय ऐसे सूक्ष्मात्मक अद्विष्ट प्रवाह पाषाणी चट्टानों, प्राचीनों, शिल्पों में दृष्टिगोचर होता है जो अनेकानेक युगों से प्राकृतिक, राजनैतिक, आर्थिक व सामाजिक झंझावातों को सहते हुये आज भी उसी ही जीवन्त व अस्पष्ट हैं, जितनी कि कल भी और उसमें सौन्दर्यानुभूति का स्पन्दन सर्वोपरि है।

चित्रण करने की प्रवृत्ति मानव में उस अनादि काल से है जब वह चलीकर था। उसने भाषा के पश्चात् रूप से विकसित न होने के कारण आदि-तिरछी रेखाओं के माध्यम से अपनी भावाभिव्यक्ति करनी प्रारम्भ की होती। प्रारम्भ से ही मानव मन की अनुभूतियाँ, सन-विषम, सुख-दुःख संयोग-वियोग आदि जीवन के रसमय भावों की अभिव्यक्ति संघों व रेखाओं के रूप में कोई न कोई आकार ग्रहण करती रही हैं और यही रूप संस्कृति का आवरण धारण करता रहा। आज मानव जीवन का उद्भव इसी आकारण द्वारा सम्पन्न हो सम्पन्न है। फलतः रसमय अन्तराल की विभाजक रेखा जीवन होती घनी गयी और इतिहास के पृष्ठ आनन्दसिद्धि की भरते चले गये।

कला केवल दुराओं से ही गूढ़ित प्रदान करने वाली नहीं होती यन्त्र यही जीवनी सचि त भी देती है। उच्चैःश्रवणता के बदले आत्मसंयमपूर्वक दधी भावनाओं को अभिव्यक्ति प्रदान करने का सम्मेलन घनती है। कला परमात्मा का भावपूर्ण तथा आनन्ददायक आत्मप्रदर्शन करने का माध्यम भी है। वास्तव में प्रत्येक कला का सामाजिक जीवन से अभिष्ट सम्बन्ध होता है। विष्णुधर्मोत्तर पुराण के चित्रसूत्र नामक अध्याय में चित्रकला को कलाओं में सबसे उत्तम माना गया है। चित्रकला की साधना से अर्थ, काम, धर्म, मोक्ष की प्राप्ति होती है। इस प्रकार कला केवल कला के लिये ही नहीं यन्त्र सम्पूर्ण जीवन के लिये प्रेरणास्वरूप माननी गयी है। घरों में चित्र चित्राने के समान कुछ मंगलदायक नहीं है इसलिये यह कल्याणकारी है और मंगल्य भावना से ओतप्रोत है-

“कलायां पचरं चित्र धर्मकागार्थ मोक्षदम्
मानव्यं प्रथमं प्रोक्तम् बृह न्न प्रतिष्ठितम्।”

-चित्रसूत्र।

कला का उद्भव अनुभूतियों को ऐसे स्थाकार में ढाल देने पर होता है जो सम्प्रेषणीय हो। कला में सम्प्रेषणीयता का केन्द्रीय स्थान होता है अन्वेषा भावतिरेक में विकास का उर विकार संगीत मन जाता है और किसी भी सतह पर खरौंटी गयी लकीर चित्र। सम्प्रेषण का माध्यम चाहे भाव अभिज्ञा हो, वाद हो, शब्द हो, रंग हो या होरा पदार्थों पर उल्लेख नया आकार हो, सम्प्रेषणशीलता के अभाव में कला का अस्तित्व सम्भव नहीं है।

चित्रकार किसी स्वानुभूत सत्य को सुन्दर ढंग से चित्रों में अभिव्यक्त करता है। कोई भी चित्रकार हो, उसकी कलाभिव्यक्ति सक्षम, आकर्षक,

मोक्षक और उत्प्रेषक ही नहीं होती वरन् मंगलकारिणी भी होती है और उसमें शिवत्व भी सिधमान होता है। ऐसी कला सत्यमेव परमदायिनी होती है। यथा -

“विश्रान्तिर्त्यस्य सम्भोने रा कला न कला पर।

लीयते परमानन्दे सायात्मा सा पर कला।।”

सभी कलाकृतियों में कलाकार की आत्मा निवास करती है। उसकी रुचि, प्रकृति, भावनाएँ एवं अनुभूतियाँ कलाकृति में प्रतिबिम्बित होती हैं। भारतीय कला की अपनी विशेषताएँ हैं, जिसमें भावनाओं की अभिव्यक्ति को सबसे महत्वापूर्ण स्थान दिया गया है। जड़ वस्तुओं को भी भारतीय कला में गुस्सर बना दिया गया। कलाकार का ध्यान आवाक् को सवाक् बनाने की ओर रहा है। भारतीय कला में केवल निर्माता की ही आत्मा नहीं वरन् जन समुदाय की आत्मा भी अनुप्राणित हुयी है। कलाकारों ने अपने व्यक्तित्व में साधारण जन समुदाय के व्यक्तित्व को इस प्रकार आत्मसात् कर लिया कि उनकी भावनाओं को अपनी प्रेरणा बनाकर भावनाओं के रूप में अभिव्यक्ति का माध्यम बना लिया। इन कलाकारों की आत्मा पर धर्म के प्रति आस्था की पूर्ण छाप दिखायी पड़ती है। यही कारण है कि इन निर्माताओं ने कलाकृति के सृजन में अपनी भावनाओं का प्रकाशन धार्मिक आस्था तथा विश्वास को माध्यम बनाकर किया है। यद्यपि भारतीय कला के मूल में धार्मिक भावना अवश्य है परन्तु कलाकारों ने सभी धर्मों के प्रति उदारवादी दृष्टिकोण अपना कर कला पर उनके विभिन्न प्रभावों को आत्मसात् किया है। भारतीय कला में आध्यात्मिकता के प्रति झुकाव स्पष्ट रूप से दिखायी पड़ता है। जिस प्रकार भारतीय दर्शन और साहित्य जीवन के सधार्थ को अधिक महत्वपूर्ण न मानकर जीवन के आदर्श को अधिक महत्ता प्रदान की है, उसी प्रकार चित्रकला में प्राणी, प्राकृतिक दृश्यों तथा मानव आकारों के सधार्थ चित्रण के स्थान पर चित्रकार अपनी कल्पना से भावानुसृत चित्रांकन करने में अधिक विश्वास करता था।

चित्रकार अपना ‘स्व’ भूलकर अपनी रचना में खो जाता है। अन्ततोगत्या उसकी रचना ही उसके ‘स्व’ का कारण बन जाती है। कलाकार अपनी इसी स्वान्तः सुखाय रचना में तल्लीन होकर अपने कौशल को नया सार्थक अर्थ प्रदान करता है। चित्र रचना कलाकार के मन की छवि या उसकी वैयक्तिक अनुभूति होती है जिसको फाट करने के लिये वह रंगों व तूलिका का आश्रय लेता है। कलाकार जितना सामाजिक होगा उसकी वैयक्तिक अनुभूति उतनी ही समाजपरक होगी। कला में केवल मानवाकृति के अंकन को ही महत्व नहीं प्रदान किया गया है वरन् महत् व्यक्ति विशेष के चित्रण में उसकी मनः स्थिति, चारित्रिक विशिष्टता, वातावरण, परिवेश और उसकी आवश्यकता के अनुकूल चित्र बनाना भी महत्त्वपूर्ण माना गया। इसलिये भारतीय चित्रकला में किसी व्यक्ति विशेष की ही अनुकृति नहीं परिलक्षित होती है, वरन् उसमें ऐसी आकृतियों का निम्न भी परिलक्षित होता है, जो चित्रकार की अनवरत कला साधना का परिणाम होती है। भारतीय चित्रकार प्रकृति, परिवेश तथा वातावरण के अंकन के लिये केवल सधार्थवादी दृष्टिकोण नहीं रखता है। उसका आध्यात्मिक दृष्टान्त उसमें एक ऐसे सौन्दर्य का दर्शन करता

है जो चिर शाश्वत है। उसकी सौन्दर्यानुभूति स्मर्येतवा चतुःशायनी और कालजयी होती है। इसलिये वह ऐसी सृष्टि करता है, जो काल, देश व देश की परिधि के आयामों से परे की एक दिग कल्पनः सर्जना होती है।

युग बदल जाते हैं, समाज एवं व्यक्ति भी बदल जाते हैं परन्तु कला अन्तरात्मा में कोई परिवर्तन नहीं होता है, वह सदैव एक सी रहती है। वह शाश्वत है, कालातीत है। यही कारण है सदस्यों वर्ष पूर्व निर्मित कलाकृतियां आज भी हमें आनन्दित करती हैं, आनन्द प्रदान करती हैं। कला के वाहनस्वरूप में अन्तर होने पर भी कला की अन्तरात्मा में एकता का समावेश होता है।

हमारी कला परम्परा प्राचीन गिरिशिखरों से प्रारम्भ होकर निरन्तर विकास-पथ की ओर उन्मुख रही है। प्राचीन लक्षणबन्धों, शास्त्रों तथा साहित्य में चित्रकला का किसी न किसी रूप में उल्लेख अवश्य मिलता है। कला के चतुर्विध विकास के साक्ष्य वैदिक काल से ही प्राप्त होने लगते हैं। चित्रसूत्र, चित्रलक्षण, विश्वकर्मा प्रकाश, समरांगण सूत्रधार, समारण, महाभारत, इतिहास, पुराण, बौद्ध साहित्य इत्यादि बन्धों से भारतीय चित्रलेखन की प्राचीन परम्परा तथा लोकप्रियता का पता चलता है। कार्लेदारस के उत्तरमेघ बन्ध में यह कहता है-

“त्यागाशिरण प्रणयकृपिता धातुरागैः शिलाया
मात्मानं ते चरण पतितं भाव दिच्छाभि कर्तुम्
अचैस्तावन्मुद्रुस्य धितैर्दष्टि रानुष्यते मे
क्रूरस्तस्मिन्नापि न सदते रागमं नौ कुरान्ताः ।”

अर्थात् जब मैं पत्थर की शिला पर गेहू से तुम्हारी स्त्री छवि का चित्र खींच कर यह दिखाना चाहता हूँ कि तुम्हें मत्ताने के लिये मैं तुम्हारे चरणों पर पड़ा हूँ, उस समय आँसू नेत्रों में ऐसे उमड़ पड़ते हैं कि तुम्हें देखने भी नहीं देते हैं। निर्दयी भाग्य को चित्र में हमारा मिलना नहीं सुझाता है। भारतीय चित्रकला की प्रौढ़ परम्परा को प्रदर्शित करने वाला बन्ध विष्णुधर्मोत्तर पुराण में चित्रकला की अभिव्यञ्जना इस प्रकार मिलती है-

“यथा सुमेरु प्रवरः भावानाग यथाऽष्टाग्नं बुध प्रधातः
यथा नारायण प्रवरः क्षितेशस्तथाकला न गिरिशिखरकल्पः ।”
चित्रसूत्र/ 133/143/139

भागव की प्रयुक्ति रचनात्मक होती है। वह अपनी अनुभूति, लक्ष और भावनाओं के अनुसार रचना में प्रवृत्त होता है। रचना में सौन्दर्य की अनुभूति होने परसन्न और आनन्दित करती है। कलाकार अपनी कृति के माध्यम से उस सौन्दर्यबोध को अभिव्यक्त करना चाहता है जो सभी मनुष्यों के लिये सुन्दर हो, लाभकारी हो। यह सौन्दर्यबोध ही दूसरे शब्दों में सत्य की अभिव्यक्ति है। कभी-कभी सत्य व सुन्दर से आनन्द की अनुभूति होने पर सत्य व सुन्दर के साथ कल्याण (शिव) को भी महत्व दिया जाता है, इसीलिये

कला में सत्यम्, शिवम् व सुन्दरम् गुणों का स्थापितपूर्ण समावेश देखने को मिलता है जिसने चित्रकला की सार्वभौमिकता दिखायी जाती है। ऐसी रचना समस्त मानव-जाति के लिये कल्याणकारी सिद्ध होती है और वह रचना व्यक्ति, देश-काल की सीमा से निकल विश्व-प्रसिद्ध हो जाती है। चाहे वह अजन्ता की कला हो या अयनोन्द जी की कलाकृति हो, चाहे पिकासो का चित्र हो या स्त्रोन्स का। सभी में इन गुणों की इनक अवश्य दिखायी पड़ती है। जिस कला में सार्वभौमिकता के साथ एकता व चिरन्तरता विद्यमान होती वही कला सत्य का साक्षात्कार करने में समर्थ होती और बहना से निकटता स्थापित कर सकेगी।

प्रत्येक कला का उद्देश्य समाज होता है और वह है आनन्द की सृष्टि कलाकार अपनी कला के सहारे विभिन्न रूपाकारों, रंगों, रेखाओं के माध्यम से इसी आनन्द को प्राप्त करने का प्रयास करता है-

“कलाति दत्तातीति कला”

अर्थात् सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के द्वारा सुख प्रदान करने वाली वस्तु का नाम कला है।

आनन्द ब्रह्मा का ही पर्याय माना जाता है-

“आनन्दो ब्रह्मोति सज्जनात्।

आनन्दात् ह्येव सखिगानि भूतानि जायन्ते।

आनन्देन भातानि जीवन्ति।

आनन्द प्रयन्त्यगिदिशन्तीति।”

-तैत्तिरीय उपनिषद्

अर्थात् आनन्द ब्रह्मा है, आनन्द से ही सभी जीवन उत्पन्न होते हैं, आनन्द से ही उत्पन्न होकर जीते हैं तथा मृत्यु के उपरान्त आनन्द में ही प्रवेश करते हैं।

आनन्द की अनुभूति को प्राप्त करने में सौन्दर्य की अभिव्यक्ति एक जीवन्त गुण है। सौन्दर्य आनन्द का ही साकार विध और व्यक्तिकरण है। इस आनन्द का उत्स रस है, रस ब्रह्मा है-

“रसो वै सः।

रसं ह्येवानं लब्धवान्मन्दी भवति।

को ह्येवाव्यात् कः प्रापयात्।

यत्नेन आकाश आनन्दो न स्यात् एव ह्येवानन्दयति।”

सौन्दर्य के आध्यात्मिक रूप का निरूपण अत्यन्त प्राचीन काल से होता चला आ रहा है। कलाकार की अन्तःचेतना सङ्गठन के विभिन्न प्रकार के स्थूल व सूक्ष्म तत्त्वों से गहन साक्षात्कार करती रहती है और उनमें समाहित आन्तरिक सौन्दर्य व गुणों से प्रभावित और स्पर्शित होती रहती है। जब कलाकार अपनी सौन्दर्य की अनुभूति को कलाकृति के माध्यम से प्रकट करता है तो उस कलाकृति में सम्पूर्ण विश्व के रूप व गुणों के दर्शन स्वतः ही हो जाते हैं और एक श्रेष्ठ कलाकृति की अनुभूति हमारी अन्तःचेतना को एक साथ कई स्तर पर झंकृत कर देती है।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में “हमारे अन्तःसत्ता की गहरी तदाकार परिणति सौन्दर्य की अनुभूति है।”

खोटी के अनुसार प्रत्येक व्यक्ति सुन्दर वस्तु को अपना प्रेमास्पद चुनता है। अतः कला में सौन्दर्य आत्मन्तः महत्वापूर्ण स्थान रखता है। उन्होंने कला के सत्य की अनुभूति माना है।

अरस्तू कला को अनुकरण कहते हैं जबकि सीगेल का मानना है कि कला आदि भौतिक सत्ता को व्यक्त करने का माध्यम है।

टालस्टाय मानते हैं कि कलाकार रंग, रेखा, क्रिया, ध्वनि, शब्द आदि के माध्यम से जिन्ह भावों की अभिव्यक्ति करता है उनकी भावों को श्रोता, दर्शक और पाठक के मन में जागृत करने में सफल हो जाने वाली कला है।

प्रथम ने कला को दमित वासनाओं का उभार माना है।

जगन्नाथ प्रसाद मानते हैं कि ईश्वर की कर्तव्य शक्ति का भाग्य द्वारा शारीरिक तथा मानसिक कौशलपूर्ण निर्माण ही कला है।

गुरुदेव रवीन्द्र नाथ टैगोर ने भी प्रकृति की सघन अनुभूति को कला कहा है। वास्तव में सगुणी प्रकृति का व्यवहारिक ज्ञान ही कला है। यह दृष्टि आनन्द है तथा चित्र के परिष्कृत उन्मेष की परिणति है। चित्र सौन्दर्य सर्जना की विधा है। उसके द्वारा आनन्द को प्रकट किया जा सकता है। चित्र से सारल्य की सम्प्राप्ति होती है। रस सौन्दर्य और आनन्द का सापेक्ष है। सौन्दर्यबोध की वृत्ति द्वारा प्राण दर्शनीय हो जाता है।

सौन्दर्य केवल भाव के या विश्व के वास्तव रूपों में ही नहीं विद्यमान रहता और न केवल आकृतिगत ही है बल्कि यह प्रकृतिजन्य भी है। कलाकार की कृति में वस्तु सौन्दर्य और आत्मनुभूति, व्यक्तिबोध और समाजबोध, वास्तव और आभ्यन्तर आदि सौन्दर्य तत्वों का संयोग रहता है। विश्व में सौन्दर्य की अनुभूतियाँ अनन्त हैं। जिन्ह कलाकृतियों में इन गुणों का जितना अधिक समावेश होगा, उसका सौन्दर्य बोध उतना विकसित होगा होगा। इसमें आत्मनुभूति का सौन्दर्य, वास्तव अभिव्यक्ति का सौन्दर्य, समाजिक व्यवहार का सौन्दर्य, मानवीय भाव एवं प्रयत्न का सौन्दर्य सभी एक उन्नत और व्यापक रूप में एकात्म भाव में आवद्ध रहते हैं।

आचार्य शुक्ल का कहना है कि “जिस प्रकार वास्तव प्रकृति के शीत पर्वत, वन, नदी झील की रूप विभूति से हम सौन्दर्यमग्न होते हैं, उसी प्रकार अन्तः प्रकृति की दया, श्रद्धा, शक्ति आदि वृत्तियों की स्मिन्धता, शीतलता में सौन्दर्य लहराता हुआ पाते हैं। यदि कहीं वास्तव और आभ्यन्तर दोनों में सौन्दर्य का योग दिखाई पड़े तो फिर क्या कहना है।

अतः प्रकृति का सौन्दर्य जीवन की सुखमय और दुःखमय दोनों ही स्थितियों में प्रकटित होता है। इसकी सौन्दर्यमयी व रसिधर भाषा विरासतपूर्ण परिस्थितियों में अधिक निखरती है। अतः कला के क्षेत्र में ताल भाव पात्र, स्थान और काल के अनुरूप कला, भाव, बोध आदि की प्रत्येक जीवन्त स्थितियाँ भी सौन्दर्य बोध के रूप में महत्त्वपूर्ण बन जाती हैं।

आदिकाल से ही भाव्य मन पर वास्तव आचरण का प्रभाव पड़ता रहा है। जिसमें उसकी अन्तः वृत्तियों स्वतः ही स्पन्दित होती रही हैं। इन रूपन्दनों

को वह अपनी चेष्टाओं, भविष्यो, शब्दोच्चारण द्वारा मूर्तरूप प्रदान करने की चेष्टा करता रहा है। इसी क्रम में उसने अपनी जिन भावनाओं को चित्र रूप में रेखाओं द्वारा उकेरा वह आज भी सुरक्षित हैं और रंगों, रेखाओं द्वारा हम आदिम खुशामकी मानव के उदयवेला का इतिहास जानने में समर्थ हुये। कला भाषा से प्राचीन मानवीय उत्पत्ति है, अतः एक दृष्टि से उसे हम मानव की सार्वकालिक, सर्वसम्मानित, महान अनुभूतियों की भाषाभिन्नयित का साधन कह सकते हैं। कला का महत्व इसी तथ्य से ही सिद्ध हो जाता है कि मानव ने अपने विकास के प्रारम्भिक चरणों में इसे अपनाया था। भास्त्वर्ष में ही नहीं वरन् सम्पूर्ण विश्व में विभिन्न प्रागैतिहासिक चित्रों की खोज हो जाने पर ही यह स्पष्ट हो जाता है कि मनुष्य में कला की प्रवृत्ति शाश्वत है।

भारतीय चित्रकला की परम्परा हमें गूढभित्ति चित्रों में दिखायी पड़ती है, जिसमें आदिम मानव ने अपनी विचार का इतिहास व्यक्त करने के लिये तथा अपने चारों ओर के वातावरण की स्मृति को सुरक्षित रखने के लिये इन चित्राकृतियों का निर्माण किया।

प्रागैतिहासिक भिला लेखों के पश्चात् मानव जीवन का प्रामाणिक व विभिन्न कलात्मक दर्शन सखुजा रियासत में स्थित जोगीमरा गुफाओं में उपलब्ध भित्ति चित्र से प्रारम्भ होता है जो इन गुफाओं से होता हुआ अजन्ता के शास्त्रीय गुफा प्राप्त होता है। इस समय बौद्ध धर्म का प्रसारण होने के कारण तत्कालीन शासकों ने महात्मा बुद्ध के जीवन से सम्बन्धित अनेक कथा-कहानियों को चित्ररूप में अंकित करवाया। सौन्दर्य की जागरूकता के कारण प्रचलित शैलियों की आत्म सात्विकता के राशयत प्रयोग भी हुये जो अजन्ता के चित्रों में स्पष्ट रूप से मुखरित हो उठे हैं, वे भारतीय चित्रकला के लिए शास्त्रीय आधार सिद्ध हुये। बौद्ध धर्म से प्रभावित बाघ, सिल्लनवासल, वादागी आदि गुफाओं के चित्रों पर अजन्ता परम्परा का ही प्रभाव दिखाई पड़ता है। यह परम्परा निर्विवाद रूप से सातवीं शती तक चलती रही। इसके पश्चात् भारतीय भित्तिचित्र परम्परा में कुछ अन्तर्गमन सा दिखायी पड़ता है।

भारत में पूर्वमध्यकाल की चित्रकला के बहुत कम उदाहरण मिलते हैं। इस समय अनेक साहित्यिक रचनाओं में चित्रकला का उल्लेख प्राप्त होता है। नवीं शताब्दी से ग्यारवीं शताब्दी के मध्य बने कुछ भित्तिचित्रों के उदाहरण एलोरा के कैलाश मन्दिर या बेल्ल की गुफाओं से प्राप्त होते हैं। उत्तर मध्यकाल में रचित साहित्यों में चित्रकला का पर्याप्त वर्णन प्राप्त होता है। बन्धों में उल्लिखित वर्णनों से ऐसा प्रतीत होता है कि इस समय राजाज में चित्रकला का अत्यधिक प्रचलन था। भवनों, राजप्रसादों, महलों इत्यादि में चित्रों का अंकन किया जाता था। हेमचन्द्र कृत अभिलाषितार्थ विन्तागणि तथा त्रिष्टिष्टाकापुराणरचित बन्धों से विदित होता है कि उस समय राज दरबारों में अनेक चित्रकार होते थे, उनकी एक विशेष सभा होती थी जो भित्तिचित्रों से सुसज्जित होती थी।

मध्यकालीन भारत में पन्द्रहवीं शताब्दी का काल सांस्कृतिक पुनरुत्थान का युग था। इस समय सामाजिक, साहित्यिक व धार्मिक जागृति के कारण वह परम्परावादी कला अपने कुछ मूल परिवर्तन के साथ विकसित हुयी। ईरानी

कलाकारों से प्रेरणा प्राप्त करने भारतीय कलाकारों ने अपनी कला को और अधिक परिष्कृत और परिगठित रूप प्रदान किया। अपभ्रंश की परम्परा में भी समानाधिकार परिवर्तन हुए और इन परिवर्तनों के फलस्वरूप एक नयी शैली विकसित हुयी जो राजस्थानी शैली के नाम से जानी गयी।

राजस्थान जैसाकि नाम से ही उसका वैभव दिखायी पड़ता है। यहाँ की भूमि अपनी चौराहा, निर्भयता, बलिदान से सदैव इतिहास के पृष्ठों को भरती रही। यही पराक्रम चित्रकला में अपना महत्वपूर्ण वैभव लेकर उतरा। इतिहास का अध्ययन करने के पश्चात् हम पाते हैं कि राजस्थान की कला विभिन्न पड़सुओं से होकर जुड़ती रही है। राजनैतिक घटनाओं द्वारा हुयी उग्र-पुशक तथा नाना प्रकार की सम्भ्रताओं के आदान-प्रदान से चित्रशैली में भी समय-समय पर महान परिवर्तन दिखायी पड़ते रहे हैं। इसी राज्य में अनेक मानवजातियाँ अपनी संस्कृति और कलात्मक विरासत को लेकर आती और देश में मिलीं हो गयीं।

विभिन्न मानवविज्ञान वेत्ताओं एवं पुरातत्वशास्त्रियों की खोज से ऐसे तथ्य प्रकाश में आते हैं, जिनके द्वारा राजस्थान में प्रसार काल से लेकर विशुद्ध सम्भ्रता तथा उसके बाद की सम्भ्रता, संस्कृति व कला के अवशेष प्राप्त होते हैं। वास्तव में राजस्थान में चित्रकला की परम्परा प्रसार काल से ही चली आ रही है। अनेक स्थानों पर हुयी खुदायी से प्राप्त चट्टानों पर बने कई प्रकार के चित्र मिले हैं। कलाकारों ने अपनी अनुभूतियों को सामर्थ्य के साथ चित्रों में व्यक्त किया है। वे चित्रावशेष शिखर, बुद्ध और देवी-पूजा इत्यादि से सम्बन्धित थे।

राजस्थान में आठार माध्यमिक, नागीर, गिलुंज, माध्यमिक आदि स्थानों के उत्खनन कार्य में प्रागैतिहासिक सम्भ्रता की सांस्कृतिक व कलात्मक सामग्री के अवशेष मिलते हैं। इसके अतिरिक्त डा० सत्यप्रकाश जी ने धनबाद, गोरी, केदारगढ़, सिंहलगढ़, छिन्नाला तथा सीतारोड़ी स्थानों पर पूर्व प्रसार युगीन अवशेषों को ढूँढ निकाला।

आठार की खुदाई में 1800 ई. पू. के चित्रों के अवशेष प्राप्त होते हैं जिसमें मृत्तिका पात्रों पर सरलता से रेखांकन किया गया है। जिसमें कोनों तथा वृत्तों से बने आलंकरणों की अधिकता है। इसके अलावा जानवरों की आकृतियों का विशेष प्रचलन था। मिट्टी पर स्लेटी रंग की चूड़भूमि पर काले व लाल रंग के जानवरों का अंकन करते थे। इन पात्रों पर बने रेखांकन व चित्रकारी से स्पष्ट हो जाता है कि राजस्थान के सामान्य जन-जीवन में सुन्दर चित्रकारी व रेखांकन की प्रवृत्ति आदिवासियों से ही चली आ रही है।

प्रसिद्ध इतिहासकार सासनाथ ने राजस्थान की भूमि मारवाड़ क्षेत्र को शृंगार नामक चित्रकार का उल्लेख किया है। राजा शिलादित्य के समय शृंगार एक महान कलाकार व कलागुरु रहे। उस समय भिष्माल कला का प्रमुख केन्द्र था। इस केन्द्र का उल्लेख विष्णु संवत् 703 के शिलालेख में मिलता है। शिलादित्य के पश्चात् भी अनेक शासकों ने विषय राजनैतिक परिस्थितियों का सामना करते हुये भी कला को संरक्षण प्रदान किया। अनेक जैन बन्धों की रचना की गयी, जिससे 1317 ई० में लिखित श्रावणपदिकमण सुतचूर्णी नामक

लाटपनीय राक्षस बन्ध की पाण्डुशिरि का महत्वपूर्ण स्थान है। 1450 ई० के लगभग एक प्रति नीलगोविन्द की और दो प्रति बाल-गोपाल स्तुति की चित्रित की गयी जो कृष्ण सम्बन्धी प्रथम उपलब्ध चित्रण माना जाता है, जिसमें राजस्थानी चित्रकला के प्रथम बीच दृष्टिगोचर होते हैं।

1222 ई० की वाचस्पतिगिरिकृत ऋषयतात्पर्य टीका की सधित्र पुस्तक राजस्थानी चित्रकला की विकसित परम्परा का घोटक है। इसी समय से ही साहित्य के आधार पर चित्रण परम्परा को विशेष प्रोत्साहन मिला।

विशुद्ध रंग से राजस्थानी चित्रकला का प्रारम्भ पन्द्रहवीं शती के उत्तरार्द्ध और सोलहवीं शती के पूर्वार्द्ध के बीच माना जा सकता है उसकी उत्पत्ति का केन्द्र (मंदपाट) मेवाड़ ही रहा। इस प्रकार गुजरात और मेवाड़ में जिस समृद्धिवाली राजस्थानी शैली के उदय के कारण भारतीय चित्रकला की प्रसूत चेतना का उदय हुआ, उसमें कोई जगह लब्ध नहीं था। वास्तव में वह क्षेत्र प्राचीन अपभ्रंश का जगह उज्ज्वल मात्र था। प्रारम्भिक राजस्थानी शैली के चित्रों में अपभ्रंश शैली के प्रभाव के कारण चटक लाल व पीले रंगों को मुख्य रूप से चित्रित किया है जिसमें कुछीली नाक, तथा ओंछे शीशे की तरह विपकायी गयी चित्रित हुयी हैं। यही आकृतियों के अंग-प्रत्यंगों का रेखांकन भी स्वाभाविक रूप से नहीं हुआ है। यद्यपि भाव तथा आलेखन की दृष्टि से राजपूत शैली ने एक नवीन परिवेश को चुना था परन्तु विषयवस्तु के अंकन में उत्तम अपभ्रंश शैली का ही आश्रय लिया। समाना, शृंगार, ऋग्वर्णन, कृष्णलीला आदि से सम्बन्धित जो उत्कृष्ट कलात्मक चित्र राजपूत शैली की देन है उसका स्रोत अपभ्रंश शैली ही थी।

राजस्थान के चित्रों एवं भित्तिचित्रों में सदा और कृष्ण के भवितव्य प्रेम की परम्परा की शुद्धता वैष्णववाद के उदय के बाद प्रारम्भ हुयी, जिसमें कृष्ण भवित को ही मोक्ष का साधन बताया। 16०9 ई० में गङ्गाकवि केशवदास के बन्ध कविप्रिया तथा 1653 ई० में रसिकप्रिया के दोहों के आधार पर चित्रांकन कार्य हुआ। केशव ने काव्य में दो परिपाटियों को जन्म दिया। उन्होंने स्त्री अलंकरण के सौम्य प्रसाधनों का वर्णन किया जिसे चित्रकार ने रंग और रेखाओं द्वारा चित्रित किया है। दूसरी ओर भारद्वाज ऋग्वर्णन का वर्णन किया है, जिसके आधार पर चित्रकारों ने रंग के गवोद्वैज्ञानिक प्रभाव के स्वरूप ऋग्वर्णन को अपना चित्रण विषय बनाया। इस शैली में राज-राजानियों से सम्बन्धित चित्रों का सृजन हुआ है जिसमें सांघीतिक रूपों की अभिव्यक्ति की गई है।

कालान्तर में राजस्थान की विभिन्न उपशैलियों में समानानुसार विभिन्न परिस्थितियों ने मधुचित्र परम्परा में कुछ प्रमुख आश्रय के कारण रहते हुए उन पर गुणल व फारसी प्रभाव पड़ने के संकेत मिलते हैं। यद्यपि इसकी आत्मा विशुद्ध रूप से भारतीय थी। राजस्थान क्षेत्र की सभी शैलियां सत्रहवीं व अठारहवीं शताब्दी में शासकों के संरक्षण में पर्याप्त पुष्पित एवं पलायित हुयीं और पूर्णता को प्राप्त किया, जो भारतीय चित्रकला में महत्वपूर्ण स्थान रखती है। अनेक चित्रकारों ने राजाओं व सामन्तों के कला प्रेम व संरक्षण में अपना जीवन समर्पित करते हुये विभिन्न शैलियों का मोक्ष संसार रचा जो वीरकानेर,

कोटा, भूमी, जयपुर, किशनगढ़, जैसलमेर, वाशद्वारा, अजमेर, मेवाड़, अलवर आदि नामों से प्रसिद्ध हुयी। राजस्थान की लघु शैलियों में किशनगढ़ एक ऐसी चित्रशैली है जो कलात्मक दृष्टि से इतनी समर्थ व प्रभावी है कि यह अनायास ही दर्शकों को अपनी ओर आकर्षित कर लेती है। अपनी आकर्षक मनोहारी रंगयोजना, गतिमान लगात्मक रेखायें, सौन्दर्य तथा लावण्य संयोजन वैशिष्ट्य के कारण किशनगढ़ शैली के चित्र न केवल भारत में बल्कि संसार भर में प्रसिद्ध हैं। किशनगढ़ शैली में काल्य तथा कला का जो कमनीय संगम मिलता है वह अपने आप में अमूर्त है। अंकित विषय के प्रतिपादन, दिव्यतापूर्ण आलेखन तथा तूलिना की गतिशीलता के आधार पर हम यह कह सकते हैं कि किशनगढ़ शैली के लघुचित्र तत्कालीन कलाकारों की साधना एवं भावना के ज्वलन्त प्रमाण हैं। किशनगढ़ शैली पर मुगल कला का प्रभाव दिखानी पड़ता है फिर भी उसने एक मौलिक चित्र शैली को जन्म दिया। इस राज्य का सैन्य प्रदर्शन में कोई विशेष महत्त्व नहीं था परन्तु चित्रकला के क्षेत्र में किशनगढ़ राज्य गील का पत्थर साबित हुआ। इस अन्तर को धराते वाले सौंदर्य राजा जोधपुर के वंशज थे, किन्तु कला के क्षेत्र में किशनगढ़ नारायण के अधीन ही नहीं रहा, अपितु राजस्थान के अन्य राज्यों से भी आगे निकल गया था। कला व सौन्दर्य की दृष्टि से यहाँ के चित्र बड़े आकर्षक एवं प्रभावशाली हैं।



पथम अध्याय

- (a) किशनगढ़ का भौगोलिक या प्राकृतिक स्वरूप
- (b) ऐतिहासिक स्वरूप
- (c) सांस्कृतिक स्वरूप

प्रथम अध्याय

किशनगढ़ का भौगोलिक या प्राकृतिक स्वरूप

राजस्थान का अजरामर प्रदेश आपने मैं आनेक कालदर्शी संवेदनाओं से जानने लगे हैं। इसी प्रकार ने कभी दुर्गम पहाड़ियों को पार किया तो कभी सपाट मैदानों का सितन किया। कहीं यह काल की बाढ़ में लुप्त हुआ तो कहीं शरती का गर्म चीखर सागने आ खड़ा हुआ। इसी क्रम में राजपूत काल तमाम उपलब्धियों को स्वर्ण में सजो दे कथा गाथा का एक बेजोड़ अध्याय है।¹

सांस्कृतिक य ऐतिहासिक विशेषताओं की तरह राजस्थान की भौगोलिक स्थिति भी आनेक विशिष्टताओं से पूर्ण है। किसी भी देश की भौगोलिक स्थिति वहां की संस्कृति य कला को प्रभावित करती है।² जब एक देश में

¹ सजीवनी मुद्द— भारतीय कला की रूपरेखा, पृष्ठ 99

² Dr. Gopinath Sharma - Social Science in Medieval Rajasthan, P.6.

अलग-अलग देशों के लोग भिन्न-भिन्न भाषों से आते हैं तब वे अपनी कला व संस्कृति के साथ उस देश की कला व संस्कृति को आत्मसात् करके एक नवीन दिशा प्रदान करते हैं। इसी कारण प्रत्येक देश की कला का उत्थान व पतन होता रहता है। राजस्थान की चित्रकला में प्राकृतिक वातावरण की पुष्कलभूति के अंकन में यहाँ की भौगोलिक संरचना का प्रभाव स्पष्ट रूप से दिखायी पड़ता है। जैसे भी कलाकार जिस स्थान पर रहता है, वह उस स्थान की समस्त विशेषताओं को अपनी कृतियों में आत्मसात् कर लेता है। चाहे वह यहाँ का प्राकृतिक वातावरण हो, चाहे वहाँ के लोगों का पहनावा हो, चाहे रहन-सहन हो या विचार साहित्य इत्यादि हो।

रामुद्र तट से मीलौं दूर स्थित यहाँ के अनेक क्षेत्रों में मिलने वाले सीपी, शंख, धौड़ी आदि समुद्री पदार्थों के जीवाश्म के आधार पर यह अनुमान लगाया जा सकता है कि यहाँ कभी किसी समुद्री क्षेत्र था।¹ परन्तु आज यह विचित्र सत्य है कि उस समय जो क्षेत्र जल से आच्छादित था आज उसी क्षेत्र ने मलस्थल का रूप धारण कर लिया।²

राजस्थान की भौगोलिक स्थिति देखने से ज्ञात होता है कि इसके एक तरफ तो अरावली पर्वत श्रेणी स्थित है तो दूसरी ओर मरुस्थलीय भाग आवेक्षित है। एक ओर जहाँ यह शीर्ष और चोखो की भूमि है, वहीं दूसरी ओर अलकान्ति, कलात्मकता व भूगर्भिक तत्वों से परिपूर्ण है।³ ऐसा विरोधाभास इसी मरुभूमि पर देखने को मिलता है। राजस्थान का आकार एक विषम कोणीय चतुर्भुज के रूप में है जिसका क्षेत्रफल लगभग 1,32,147 वर्गमील है।⁴ इसके उत्तरी, पश्चिमी, दक्षिणी तथा पूर्वी भागों में क्रमशः सीकानेर, जैसलमेर, बीकानेर तथा धौलीपुर की सीमाएँ हैं। इसके पश्चिम उत्तर में पाकिस्तान, उत्तर पूर्व में पंजाब, पूर्व में मध्य प्रदेश तथा दक्षिणी सीमा पर गुजरात स्थित है।⁵ भारत का यह पश्चिमी राज्य जो 1947 में अस्तित्व में आया, ब्रिटिश काल में यह क्षेत्र राजपूताना के नाम से जाना जाता था। स्वतन्त्रता के पश्चात् इसे राजस्थान कहा जाने लगा। स्वतन्त्रता से पूर्व राजस्थान छोटी-छोटी रियासतों में बंटा था जैसे जोधपुर, बुंदी, कोटा इत्यादि। बाद में इन्हीं रियासतों को मिलाकर बृहद राजस्थान राज्य का निर्माण हुआ।⁶ ये सभी भू-भाग पहाड़ की घाटियों में या नदियों के किनारे स्थित हैं। इन मैदानों में उपजाऊ मैदान व जंगल दोनों ही क्षेत्र प्राकृतिक छटा का अनुपम व मिराला सौन्दर्य प्रस्तुत करते हैं। विशेष रूप से किशनगढ़ में प्राकृतिक दृश्यों की अद्भुत छटा देखने को मिलती है, जो पूर्णतया हरीशो, पहाड़ों, उपवनों और विभिन्न पशु-पक्षियों से युक्त है। यहाँ का प्राकृतिक परिवेश कलाकारों के लिये प्रेरणा व अंकन का विषय रहा है।⁷

अजमेर जिले के प्रशासन के उपविभाग का मुख्यालय किशनगढ़ एक कस्बा है।⁸ यह राज्य 2222 वर्ग मी० क्षेत्र के विस्तृत भू-भाग पर फैला है। जिसे

¹ डा० वी०एस० भार्गव-राजस्थान का इतिहास, पृ० 1.

² उर्मिला शर्मा-राजस्थान स्वतन्त्रता के पहले और स्वतन्त्रता के बाद, पृ० 40.

³ डा० सुगन्धन-राजस्थानी संन्यासा चित्रपरम्परा, पृ० 8.

⁴ कर्नल टाड-राजस्थान का इतिहास, पृ० 10.

⁵ M.S. Randhawa-Kishangarh Painting, P.1.

⁶ वी० ड० रामनडिया-राजस्थान का इतिहास, पृ० 73.

⁷ सुरेश सिंह चौहान-राजस्थान चित्रकला, पृ० 96.

⁸ Dr. Sita Sharma - Krishan Leela Theme in Rajasthani Miniature.

दो लम्बी संकरी पट्टियों के रूप में देखा जा सकता है जो एक दूसरे से बिल्कुल भिन्न हैं। किशनगढ़ राजस्थान के मध्य 25° व 49' व 26° 59' उत्तरी अक्षांश तथा 70° व 40' व 75° 11' पूर्वी देशान्तर पर स्थित है।¹ किशनगढ़ के उत्तर पश्चिम में जोधपुर, पूर्व में जयपुर, पश्चिम में अजमेर तथा दक्षिण में थाहपुर स्थित है। दिल्ली अहमदाबाद मुख्य रेलमार्ग पर स्थित किशनगढ़ दिल्ली से लगभग 515 कि०मी० तथा अजमेर से 29 कि०मी० दूरी पर स्थित है।² यह बस तथा रेल दोनों यातायात से अच्छी तरह जुड़ा हुआ है। यहाँ का मुख्य बस स्टेशन मदनगंज है। किशनगढ़ मदनगंज से 10 कि०मी० पूर्व में स्थित है।

किशनगढ़ का उत्तरी भाग तीन छोटी पहाड़ियों से घिरा हुआ है तथा दक्षिणी भाग पठार के रूप में है।³ यह एक खूबसूरत गुण्डोलाय हिल के किनारे पर स्थित है। मदनगंज से किशनगढ़ की ओर चलने पर यह हिल रास्ते में पड़ती है। इस हिल के किनारे-किनारे सामन्तों व शासकों के अनेक महल व मठियाँ बनी हुयी हैं जो मध्य युग की ह्रांकी सी प्रस्तुत करती हैं। हिल के एक किनारे पर फूलगछल स्थित है। हिल के मध्य एक सुन्दर जल-महल है जो कि मोखमविलास के नाम से जाना जाता है। यहाँ पर फूलगछल से केवल नाव द्वारा ही पहुँचा जा सकता है।⁴ इसका पूर्वी भाग राढ़क मार्ग से जुड़ा है जो बरसात में हिल के भर जाने पर सूख जाता है। कुछ चित्रकारों ने इसे अपने चित्रों में चित्रित किया है।

दूर-दूर तक विस्तृत हिल के सुखद जल में भ्रीझ करते हुए लंसों, बत्तखों, जलनुगांधी, सारस, बक तथा वैस्ती नौकायें यहाँ के प्राकृतिक परिवेश में एक गंधुरता सी भर देते हैं। कलछ करते पक्षियों की गंधुर ध्वनि मन की आन्तरिक भावनाओं को रस गुन्थ कर देती हैं। यहाँ के वातावरण के अनुकूल ही चित्रों में प्रकृति का चित्रण उद्दीपन रूप में हुआ है।⁵ प्रकृति के विस्तृत परिवेश को चित्रित करने का श्रेय किशनगढ़ शैली को ही है।⁶

किशनगढ़ का मुख्य नगर रूपनगढ़ है। किशनगढ़ की प्रसिद्ध हिल गुण्डोलाय के मध्य स्थित मोखमविलास वर्तमान समय में पुलिस सेन्टर के रूप में विख्यात है। कलाकार ने चित्रों में इस स्थान का भी चित्रण किया है। अनेकानेक चित्र ऐसे हैं जिनकी पृष्ठभूमि में किशनगढ़ नगर की अभिव्यक्ति गुण्डोलाय हिल के तट पर कलाकारों द्वारा अभिव्यक्ति हुई।⁷ चित्रों में यहाँ के प्राकृतिक परिवेश, हिल, छरे-छरे वृक्ष तथा विभिन्न पक्षियों का मनोरंजक अंकन हुआ है।⁸ वैस्ती नौकायें, नौकाओं में प्रेमालाप करते सधा-कृष्ण का अंकन अनोखा है। ऊँची अट्टालिकाओं, राजभवनों कुँजों से झाँकती गुण्डेरे, केलों के वृक्षों तथा कनकलता से ढके जलशाय आदि भौगोलिक रचनाओं का अंकन

¹ सुरेन्द्र सिंह चौहान-राजस्थानी चित्रकला, पृ० 96.

² Sita Sharma-Krishan Leela Theme in Rajasthan Miniature, P.72.

³ M.S. Randhawa-Kishangarh Painting, P.1.

⁴ Anjana Chakrawarti-Indian Miniature Painting, P. 64.

⁵ डा नरसिंह-राजस्थानी चित्रकला और छिन्दी कृष्ण काव्य, पृ० 45.

⁶ वही, पृ० 45.

⁷ Andrew Topsfield-Painting from Rajasthan in the National Gallery, P. 25.

⁸ डा० आर० ए० अग्रवाल-कला विकास, पृ० 112.

किशनगढ़ शैली में बखूबी हुआ है। इस प्रकार प्रत्यक्ष आश्वा परोक्ष दोनों ही रूपों में कलाकार किशनगढ़ के भौगोलिक आवागमों से पूर्णतया प्रभावित हुआ है।

किशनगढ़ के राजकीय प्रतीक चिन्ह के रूप में एक उड़ती हुई पतंग को प्रदर्शित किया गया है, जिसके मध्य में दो घोड़ों को चित्रित किया गया है। पतंग में नीचे की ओर अंकित दो शब्द रीति-नीति किशनगढ़ की राज्य नीति व परम्परा को दर्शाते हैं। किशनगढ़ के ध्वज में तीन रंग हैं - सबसे ऊपरी पट्टी काले रंग की है, मध्य की सफेद है तथा सबसे नीचे की पट्टी लाल रंग की है।¹ इसी कारण झण्डे को श्याम सुन्दर लाल के नाम से भी जाना जाता है। झण्डे का काला रंग तमोगुण आंधकार का प्रतीक है। सफेद रंग सतोगुण का प्रतीक है, जो मनुष्य को कल्याण की ओर ले जाती है। स्वतः वर्ण जो रजोगुण का प्रतीक माना जाता है, प्रेम व आनन्द की भावनाओं को दर्शाता है।

किशनगढ़ के कुछ ऐसे महत्वपूर्ण स्थान हैं जो महान, किशो, मण्डन उद्यान के रूप में चित्रों में चित्रित किये गये हैं जो इस प्रकार हैं:-

किला-

किशनगढ़ का यह किला 1668 में राजा किशनसिंह के द्वारा बनवाया गया था। इस किले का निर्माण लम्बी ऊंची दीवारों से किया गया था तथा दीवार के बाहर बनी नहरों में पानी बहा रहता था, जिसका वर्णन बूढ़ार के कवि ने इस प्रकार किया है²

“ऐसे सुदृढ़ गढ़ हों तो सुराज्य के तो
मेघनाथ इन्द्रजीत पदवी न पावतों।
रावण के लंकागढ़ ऐसे दृढ़ हो बातों तो
अन्दर किला में रीछ बन्दर न आवतों।
हिमाल हो तो गृहराज के जो ऐशे गढ़
राहु की न परवाह चिदरा लावतों।
कृष्णागढ़ जे सो गढ़ हो तो कृष्ण के तो
छोड़ रण को कदापि रण छोड़ न कहवतों।।”

इस किले का कृष्ण मंदिर बल्लभ सम्प्रदाय के श्रीनाथजी के नाम से जाना जाता है। इस मन्दिर में पुष्टिमार्ग के प्रणेता महारघु बल्लभाचार्य का एक चित्र उपलब्ध है।

पंचमुखी हनुमान

राजस्थान में हनुमानजी के मंदिर बड़ी संख्या में शहर व गाँव में मिलते हैं परंतु किशनगढ़ में इनकी अधिकता थी। हनुमान की मूर्ति में पाँच सिर

¹ Dr. Sumhendra-Splendid Style of Kishangarh Painting, P.3.

² वही, पृ 4.

इसकी विशिष्टता थी। मूर्ति के बीच के हिस्से का आकार घड़े की शल जैसा था तथा हाथों में माला, त्रिशूल, डमरु, किताब व कमण्डल इत्यादि से मूर्ति सजी दिखती है। यह सफेद पत्थर की मूर्ति आस-पास के क्षेत्रों में काफी प्रसिद्ध है।

भैरोघाट बालाजी

यह भुण्डोलाव झील के पश्चिम में स्थित है। यह पर्यटन स्थल के रूप में जाना जाता है।

रेडी माता मंदिर

यह मन्दिर भौरवाघाट बाला जी के उत्तर में स्थित है। वास्तव में यह दुर्गामन्दिर है जो पहाड़ पर बना हुआ है। चारतुल्ला की दृष्टि से यह मन्दिर अभी भी काफी अच्छी दशा में है। मन्दिर की दीवारें भक्ति चित्रों से अलंकृत की गयी थी परन्तु ये अब मिट रहे गये हैं।

नवगढ़ का मन्दिर

यह नगर का एक मुख्य ऐतिहासिक मन्दिर है जो सुरक्षागर के समीप एक पहाड़ी पर स्थित है। इस मन्दिर में विशेष अलंकरण नहीं हुआ है तथा यह छतरीनुमा बना हुआ है। वर्तमान समय में भयतगण इस मन्दिर में गेहूँ के आटे से बने दिने जलाते हैं।

शनि का मन्दिर

यह शनि ग्रह का मन्दिर है जो नी चर्खों में से सातवां ग्रह है। डाकोट परिवार के लोग इसकी देख-रेख करते थे तथा पूरे उत्तरदायित्व के साथ यहाँ पूजा करवाते थे। यहाँ स्थित मूर्ति काले रंग की है। इस देवता के 12 मुख हैं और इस मूर्ति को सूरज को खाने की मुद्रा में बनाया गया है।

गणेशजी का मन्दिर

भगवान गणेशजी की पूजा देशभर में की जाती है। यह मन्दिर सवारी वरवाजा के सामने स्थित है। भगवान गणेश की कई तरह की मूर्तियाँ होती थी।

पीताम्बर की बल

यह स्थल किशनगढ़ से लगभग 8 कि०मी० दूर है। यहाँ प्राकृतिक दृश्यों से ढकी सुन्दर पहाड़ी तथा झरने के बीच एक दरार ली है जो बारिश के मौसम में अत्यन्त गहरापूर्ण हो जाती है। यहाँ पर एक विश्रामगृह है जहाँ पर लोग फिजिकल मनाने या ठहरने आते हैं। यहीं पास में कदम्ब के दो वृक्ष लगे हैं। इन वृक्षों की धार्मिक भावना से पूजा की जाती है। ऐसा विश्वास किया जाता है कि यह पेड़ वही पर उत्पन्न होता है जहाँ पर श्री कृष्णजी गये हों।

गुण्डोलाच झील

यह झील एक प्रसिद्ध झील है। ऐतिहासिक दृष्टिकोण से यह विशेष महत्त्व रखती है। किशनगढ़ के चित्रकारों ने लघु चित्रों में इसे यड़ी ही खूबसूरती से चित्रित किया है। यहाँ पर एक प्रस्तर अभिलेख मिलित है जो श्वेत संगमरमर के शिलाफलक पर उत्कीर्ण किया गया है। इस लेख के अनुसार रघुनाथ सिंह के पुत्र भरत सिंह के निरीक्षण में इसमें मरम्मत का कार्य किया गया। इसकी मरम्मत में लगभग 32 हजार रुपये का खर्च आया। इस झील में बौंस की बनी गावों को अवसर देखा जा सकता है। यह झील पश्चिमी किनारे पर सड़क मार्ग द्वारा गोखमविलास से जुड़ी है परन्तु बरसात के मौसम में झील में पानी भरने के कारण सड़क पानी में डूब जाती है। वृष्ण के एक चित्र में जिरानों ने राधा को फूल उपहार में दे रहे हैं, में यह सड़क चित्रित की गयी है।

ऐतिहासिक स्वरूप

किशनगढ़ के ऐतिहासिक स्वरूप की जानकारी हमें विभिन्न शासकों के राज्यकाल तथा चित्रों के माध्यम से मिलती है। चित्रकला का इतिहास मानव इतिहास से ही जुड़ा है। मानव विज्ञान-वेत्ताओं और पुरातत्व इतिहासकारों ने अपनी खोज के आधार पर यह प्रमाणित कर दिया है कि मानव हृदय में चित्र रचना की भावना प्राचीन काल से ही चली आ रही है। राजस्थान के जोधपुर, बीकानेर, किशनगढ़ और कुशलगढ़ क्षेत्र की उत्पत्ति का एक जैसा ही आधार माना जाता है। यहाँ के शासक हरिश्चन्द्रवरदाजी के वंशज माने जाते हैं। वरदाजीसेन के दो पुत्र थे संतराम और सीठा, जिन्होंने राजपूताना क्षेत्र में आकर 1211 ई० - 1273 ई० में मारवाड़ क्षेत्र की स्थापना की।¹ यहाँ के राठौर वंशज अयोध्या के मर्यादा पुरुषोत्तम रामचन्द्र के पुत्र कुश के कुल के माने जाते हैं। रामायण व भागवत आदि ग्रन्थों से पता चलता है कि 4000 वर्ष पूर्व मारवाड़ का दक्षिणी-पूर्वी भाग आबाद था। इस राज्य पर अनेक राजवंशों गौरव, शुभ, कण्व, कृषाण, शक, नाग, गुप्त, वर्धन इत्यादि ने राज्य किया। नागवंशियों के यहाँ राज्य करने का अनुमान यहाँ नागदरी, नागत तालाब, नागाणागोंद, नागीर नगर (भौबीसैल), नागपर्वत आदि नामों के कारण किया जाता है। नागवंश के पश्चात् यहाँ गुप्त वंश का शासन मिलता है।² गुप्तकालीन अनेक शिलों के मारवाड़ के विभिन्न स्थानों से प्राप्त होते हैं। गुप्तकाल के दो तौरनद्वार माण्डोर के प्राचीन दुर्ग के ध्वंसावशेष से मिले हैं। गुप्तों के पश्चात् यहाँ हर्षों का प्रभाव रहा। इनके कई शिलों नागीर, पाली, जालौर, बाड़मेर आदि परगनों

¹ Dr. Sumhendra-Splendid Style of Kishangarh Painting, P. 2.

² हीराशंकर ओझा-राजस्थान का इतिहास, 18.

से मिले हैं। हुणों को पराजित करके शशोधर्म ने मारवाड़ पर अधिकार कर लिया। बाद में यहाँ प्रतिहारों और चौहानों का राज्य रहा। दक्षिण पश्चिमी भाग में चावण्डो तथा चावुण्यो ने भी राज्य किया।¹

जोधपुर से प्राप्त बाउक वर वि. सं. 894 का अभिलेख, नागभट्ट का बचकुला का वि. सं. 872 का अभिलेख, भोज का दौलतपुर का वि. सं. 900 का दानपात्र तथा कुम्कुट का घटियाला वि. सं. 918 आदि अभिलेखों से यहाँ पर प्रतिहार वंश के शासकों का काफी विस्तृत क्षेत्र में राज्य करने का साक्ष्य मिलता है। मारवाड़ के पूर्वी व दक्षिणी भाग में चौहानों का राज्य रहा।² प्रारम्भ में चौहानों का राज्य गावीर में तथा बाद में सांभर में रहा। जालौर व सांघोर आदि स्थानों पर भी चौहानों की एक शाखा के अधिपत्य का उल्लेख मिलता है।³ गालानी क्षेत्र में परमारों का राज्य दसवीं शताब्दी में था। दक्षिणी-पश्चिमी क्षेत्र के चौहान गुजरात के चालुक्यों के अधीन कुछ समय तक रहे थे। मुस्लिम आक्रमणकारियों ने नाडोल व जालौर के चौहान राज्यों को समाप्त कर दिया। परमार शासक धरणीचरस को एक शक्तिशाली शासक माना गया है।⁴ मारवाड़ व अरावली में परमारों की सत्ता की समाप्ति चौहानों द्वारा ग्यारहवीं शताब्दी में कर दी गयी थी। वि. सं. 1368 में अलाउद्दीन खिलजी ने जालौर के चौहान राज्य को भी नष्ट कर दिया।⁵ वि. सं. 1351 में गण्डोर पर फिरोजशाह द्वितीय ने अधिकार कर लिया था। इसके अलावा मुस्लिम शासकों द्वारा मारवाड़ पर छोटे-मोटे आक्रमण होते रहे हैं।⁶ इस प्रकार वि. सं. 1300 तक मारवाड़ पर किसी राजवंश का अधिकार स्थाई रूप से नहीं रहा।

मारवाड़ राज्य की स्थापना कन्नौज के शासक जयचन्द के वंशज रावैह रावसीख द्वारा की गई थी। रावसीख को मारवाड़ के रावैह वंश का मूलपुरुष माना जाता है।⁷ गुहम्मद ग्योरी के आक्रमण से सन् 1194 ई० में कन्नौज भी नष्ट हो गया। अपना राजनैतिक गविष्य अच्छा न देखकर तथा तुर्कों की बढ़ती भुनी शक्ति देखकर उराने तीर्थयात्रा पर दारिका जावे का विषय किया। यहाँ उराने गवियों की मलाई के अनेक कार्य किये। यहाँ से लौटते समय यह पाली पहुँचा। उस समय यहाँ के समृद्ध ब्राह्मण खेड़ागौव के भुठिल्ला वंश के लोगों के अत्याचार से पीड़ित थे।⁸ जसोदर जो पालीवाल ब्राह्मणों का मुखिया था ने अपनी जाति के लोगों के साथ जाकर सीरगजी से सहायता माँगी। सीरगजी ने खेड़ागौव पर आक्रमण करके उस पर अधिकार कर लिया और पालीवाल जसोदर को यहाँ का शासक नियुक्त किया।⁹ परन्तु बाद में अवसर पाकर उराने पाली तथा आसपास के प्रदेश पर अधिकार कर लिया और वहीं से मारवाड़ राज्य का बीजारोपण हुआ। मुसलमान शासकों से युद्ध करते हुए 1273 ई० में इराक़ी मृत्यु

¹ जगदीश सिंह महलौत-मारवाड़ राज्य का इतिहास, पृ० 1.

² विश्वेश्वर नाथ रेणु-मारवाड़ राज्य का इतिहास, भाग -1, पृ० 25.

³ गोविन्द सिंह रावैह-मारवाड़ की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि, पृ० 5.

⁴ जगदीश सिंह महलौत-मारवाड़ राज्य का इतिहास, पृ० 59.

⁵ विश्वेश्वर नाथ रेणु-मारवाड़ राज्य का इतिहास, पृ० 31.

⁶ वही, पृ० 32.

⁷ गोविन्द सिंह रावैह-मारवाड़ की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि, पृ० 3.

⁸ Krishan Chaitanya-A History of Indian Painting, Rajasthan Tradition, P. 119.

⁹ Dr. Sumhendra, The Splendid Style of Kishangarh Painting, P. 6.

बीजाराज्य हुआ। मुसलमान शासकों से युद्ध करते हुए 1273 ई० में इसकी मृत्यु से गयी। सीठाजी के पश्चात् 1273 ई० से 1383 ई० तक उसके वंशज आस्थान, कान्हापाल - रायपाल, जालनसी, कान्हादेव, त्रिभुवनसी, सलखा, मल्लिनाथ, तथा वीरम आदि शासक के रूप में राज्य करते रहे। वीरम तथा मल्लिनाथ, 1212 से 1383 ई० तक का समय मारवाड़ के लिये उथल-पुथल की घटनाओं का संघर्षपूर्ण काल रहा है।¹ 1383 ई० में वीरम का देहान्त हो जाने के पश्चात् रावचूड़ा के शासक बनने से राज्य में एक नवीन युग का आरम्भ हुआ। गान्धौर के दुर्ग पर कब्जा करके रावचूड़ा ने उसे अपनी राजधानी बनाया और अपने राज्य के झिडवाणा, नागौर, सांवर, अजमेर, बांगलूप्रदेश (वर्तमान बीकानेर) तथा फलीदी तक विस्तृत किया। चूड़ा के पश्चात् उसके पुत्र कान्हा, सया और रणमल राज्य के उत्तराधिकारी हुये।²

राजस्थान के राष्ट्रकूट वंश के समान बागड़ी, जोधपुर, बीकानेर तथा धनोप के हस्तिकुण्डी राठौर भी प्रसिद्ध हैं। हस्तिकुण्डी गोड़वाड़ का शासक था। इस वंश के शासक विदर्भराज ने 916 ई० में हस्तिकुण्डी में एक स्मारक बनवाया तथा धवल नागक व्यूषित की सहायता से गोवाड़ शासक गुंज को पराजित किया। उसने आबू के धरणिचराह परमार को शरण प्रदान की। हस्तिकुण्डी राठौर की एक पुत्री का विवाह गोवाड़ के शारङ्ग भारतीभट्ट से हुआ। 1006 ई० के एक अभिलेख में रणजुआ राठौरों का भी उल्लेख मिलता है जो धनोपी वंश से ही सम्बन्धित थे। इस परिवार में दन्तिचर्मा, बुद्धराज और गोविन्द आदि प्रसिद्ध शासक हुये। 1305 ई० के नोवाग अभिलेख में रामका तथा वीरम राठौरों के समान बागड़ी राठौरों का सन्दर्भ प्राप्त होता है।³

रावबीका सीठाजी के सोलहवें वंशज थे तथा जोधपुर के संस्थापक रावजोधा के पाँचवें पुत्र थे। इन्होंने वि. सं. 1522 में बीकानेर राज्य की स्थापना की थी। रावदूदा भी इन्हीं के पुत्र थे जिसने गेरठा राज्य की स्थापना की थी। मलथरा की मन्दाकिनी अगर कचियित्री नीस इन्हीं की पौत्री थी।⁴ राय नालदेव सीठा के बारहवें वंशज थे। इनके बीस पुत्र थे। उनके पाँचवें पुत्र राजा उदय सिंह थे जिनका जन्म वि. सं. 1594 माघ सुदी 12 (1538 ई०) को हुआ था। 1583 ई० में ये जोधपुर की नददी पर बैठे। इन्होंने सयाट अकबर की अधीनता स्वीकार कर ली थी तथा ये प्रथम शासक थे जिन्हें मुगल मनसबदारी मिली थी। सयाट ने उन्हें राजा की उपाधि प्रदान की। स्थूलकाय होने के कारण मुगल दरबार में ये "मोटा राजा" के नाम से प्रसिद्ध थे। इनके सोलह पुत्र थे। किशनसिंह उनका पन्द्रहवां बेटा था जो किशनगढ़ के इतिहास में किशनगढ़ राज्य के उदय का जिम्मेदार बना।⁵

मोटा राजा की एक बेटी का विवाह अकबर के बेटे सलीम के साथ हुआ था। उसका पुत्र सुरंग जो बाद में शाहजहाँ बना। अतः किशनसिंह शाहजहाँ का मामा तथा जहांगीर का साला था। इस वैवाहिक सम्बन्ध के कारण मुगलों

¹ श्री एम० दिवाकर-राजस्थान का इतिहास, पृ० 361.

² वही, पृ० 362.

³ Krishan Chaitanya-A History of Indian Painting] Rajasthan Tradition, P. 119.

⁴ Dr. Sumbhendra-The Splendid Style of Kishangarh Painting, P. 6.

⁵ विश्वेश्वर नाथ रेणु-मारवाड़ राज्य का इतिहास, भाग-1, पृ० 31-41.

⁶ M.S. Randawa-Kishangarh Painting, P. 8.

और सौरीयों के आपसी सम्बन्ध और भी दृढ़ हो गये।¹ जोधपुर का शासक सूरसिंह किशनसिंह का भाई था और मुगल दरबार में उसे अच्छा सम्मान प्राप्त था परन्तु अपने भाई के साथ इसके सम्बन्ध अच्छे नहीं थे। किशनगढ़ राज्य की स्थापना से लेकर स्वतन्त्रता के पश्चात भारत में इसका विलीनीकरण करने तक इस राज्य में लगभग सत्रह शासकों ने शासन किया।

महाराजा किशनसिंह

महाराजा किशनसिंह का जन्म वि. सं. 1632 कार्तिक सुदी. 8 (1575 ई०) में जोधपुर राज्य में हुआ था। किशनसिंह से वंश एक भाई सूरसिंह था जिसके कारण उस राज्य के विचगानुसार यह मारवाड़ राज्य का उत्तराधिकारी नहीं बन सकता था। अतः वह वहाँ से अपने करिषम साथियों के साथ अजमेर चला गया, वहाँ से उसने मुगल बादशाह अकबर से सगर्भ स्थापित किया। तब अकबर ने उसे छिन्डीयों के किले का उत्तरदायित्व सौंपा परन्तु 1605 ई० में अकबर की मृत्यु होने के कारण इसे छिन्डीयों की जागीरदारी का त्याग करना पड़ा। तत्पश्चात इसने सोठोठोव नागक स्थान को जीतकर उसे अपनी जागीरदारी का सदर मुकाम बनाया।² वर्तमान राज्य में यह किशनगढ़ के समीप ही स्थित है। किशनसिंह ने 1611 ई० में नरीम नगर की स्थापना की जो बाद में इसके नाम पर किशनगढ़ राज्य के रूप में प्रसिद्ध हुआ।³ किशनगढ़ में इसने 1615 ई० तक शासन किया। मुगल सम्राट जहांगीर ने उसे किशनगढ़ का राजा स्वीकार करके उसे महाराजा की उपाधि प्रदान की। जहांगीर ने इसे 1000 पैदल व 500 घुड़सवारों का मनसब भी प्रदान किया।⁴

मोटा राजा उदनसिंह की मृत्यु 1595 ई० में लाहौर में हो गयी। अकबर ने उसके पुत्र सूरसिंह को मारवाड़ राज्य का उत्तराधिकारी बनाया। सूरसिंह के दीवान गोविन्ददास ने किशनसिंह के एक भतीजे की हत्या करवा दी। किशनसिंह इस बात से बहुत क्रोधित हुआ। दोनों भाई जहांगीर के गेवाड़ के सफल अभियान के पश्चात 1615 ई० में अजमेर में मिले और अपने भतीजे को मारने के अपराध में गोविन्ददास को समुचित दण्ड देने की प्रार्थना की, पर सूरसिंह ने इस ओर ध्यान नहीं दिया। एक दिन किशनसिंह के सैनिकों ने गोविन्ददास को तख्म में घुसकर उसकी हत्या कर डाली।⁵ तब सूरसिंह के पुत्र गजसिंह ने अपने पिता की आज्ञा लेकर किशनगढ़ पर आक्रमण कर दिया तथा

¹ Dr. Sumhendra - Splendid Style of Kishangarh Painting, P. 6.

² विश्वेश्वर नाथ रेणु-मारवाड़ राज्य का इतिहास, भाग-1, पृ० 31-41.

³ M.S. Randawa-Kishangarh Painting, P. 8.

⁴ प्रेमशंकर द्विवेदी-राजस्थानी लघुचित्रों में जीतगोविन्द, पृ० 73.

⁵ वी० एन० पानगड़िया-राजस्थान का इतिहास, पृ० 154.

उसे मार डाला।¹ उस समय किशनसिंह की आयु चालीस वर्ष थी। इस घटना के बाद जहांगीर ने किशनसिंह के बेटे को किशनगढ़ राज्य की पुनर्स्थापना करके सम्मान प्रदान किया।

इस राजकीय घटाने का बल्लभ सम्प्रदाय के प्रति सन्तान राजा किशनसिंह के ही समय से देखा जा सकता था।² राजा स्वयं मृत्यु गोपाल (कृष्ण) की आराधना किया करते थे। वैष्णव धर्म ने दैवीय विश्वास को और अधिक बढ़ावा दिया। इस प्रकार की दैवीय भक्ति के प्रति श्रद्धा ने तत्कालीन कला, संगीत, साहित्य तथा लोगों के रहन-सहन को बहुत अधिक प्रभावित किया।

महाराजा साहसगल

किशनसिंह के चार पुत्र साहसगल, जगमल, भारगल तथा हरिसिंह थे।³ किशनसिंह के उपरान्त साहसगल सत्रह वर्ष की आयु में वि. सं. 1672 ई० असोज सुदी 3 को सिंहासन पर बैठे। यह जहांगीर की सेवा में 1628 ई० में दक्षिण भारत में जाफराबाद की ओर गया, जहाँ अस्वस्थ होने के कारण इसकी मृत्यु हो गयी। इसकी मृत्यु का समाचार सुनकर उसकी रानियाँ सिरायेदिनी तथा हद्दी सती हो गयीं। राजा साहसगल का एक सुन्दर चित्र (चित्र फलक 39) प्राप्त है।⁴ परन्तु यह चित्र साहसगल के राज्य का बना नहीं प्रतीत होता है सम्भवतः यह चित्र उस समय के बने किसी चित्र पर ही आधारित है। महाराजा किशनसिंह तथा इसका एक रेखांकन किया हुआ व्यक्ति चित्र भी प्राप्त है। चित्र फलक 108.

महाराजा जगमल

साहसगल के कोई सन्तान नहीं थी। अतः उनके छोटे भाई जगमल ने 1628 ई० में किशनगढ़ का सिंहासन ग्रहण किया।⁵ यह भी अपने भाई भारगल के साथ जाफराबाद गया। यहाँ पर नवाब मरायत के कुछ सैनिकों ने महाराजा जगमल की शरण ले ली परन्तु जब नवाब मरायत जानने में उन्हें वापस मारना तब राजपूत की परम्परा के अनुसार उसने उन्हें देने से इन्कार कर दिया। फलतः दोनों में युद्ध प्रारम्भ हो गया। जगमल तथा भारगल दोनों ही इसमें घायल होकर मृत्यु को प्राप्त हो गये। इस प्रकार एक ही वर्ष में राठौर वंश के

¹ जगदीश सिंह गहलोत - मारवाड़ राज का इतिहास, पृ० 127.

² राजस्थान वैभव श्रीरामनिवास मिश्रा अभिनन्दन खण्ड, भाग-2, पृ० 5.

³ Dr. Sumhendra, Splendid Style of Kishangarh, P. 9.

⁴ Eric Dickinson-Splendid Style of Kishangarh, P.9.

⁵ Rooplekha Vol.-XXV Part-II, P. Banerjee, Historical Portrait of Kishangarh, P. 10.

तीन भाई एक ही स्थान पर स्वर्णदासी हो गये।¹ इस से पूर्व दोनों भाईयों ने शहजादे सुर्ग व परवेज के मध्य हुये युद्ध में शहजादे सुर्ग की तरफ से टोरा नदी के किनारे युद्ध में भाग लिया। कवि वृन्दा ने इस घटना का वर्णन अपनी कविताओं में किया है। चित्र फलक 111.

महाराजा हरिसिंह

इनका जन्म वि. सं. 1663 वीसाख सुदी 9 को हुआ था। महाराजा जगमल के कोई सन्तान न होने के कारण उसके छोटे भाई हरिसिंह को किशनगढ़ का शारक घोषित किया गया। शाहजहाँ ने उन्हें मनसब प्रदान किया। इसने सोलह वर्ष तक किशनगढ़ पर राज्य किया। वि. सं. 1709 वीसाख शुक्ल 8 को इसकी मृत्यु हो गयी। चित्र फलक 109 एवं 110.

महाराजा रूपसिंह

महाराजा हरिसिंह की निःसन्तान मृत्यु होने के कारण उनके भाई नारमल का पुत्र रूपसिंह वि.सं. 1709 ज्येष्ठ शुक्ल 5 को गद्दी पर बैठा। इसने रूपनगढ़ की स्थापना की तथा अपने नाम पर उसका नाम रखा। पहले यह स्थान बघेल नाम से जाना जाता था।² रूपनगढ़ के प्रसिद्ध ऐतिहासिक किले का निर्माण रूपसिंह ने ही करवाया था जो किशनगढ़ राज्य से 34 कि.मी. दूर पश्चिम में नारवाड़ा तथा जयपुर की सीमा में बहती रूपन नदी के तट पर स्थित है। यह लगभग एक कि.मी. के क्षेत्र में बना था और चारों ओर खाई से घिरा हुआ था, जो कि अब लगभग खण्डहर में परिवर्तित हो चुका है।³ रूपसिंह किशनगढ़ के पास खेड़ा नामक स्थान पर एक नयीन किले का निर्माण कराना चाहता था परन्तु राजनैतिक एवं सुरक्षात्मक दृष्टि से यह अवसर के लिये उचित नहीं प्रतीत हो रहा था। अतः शाहजहाँ ने उसे ऐसा करने से रोक दिया तथा उसे प्रसन्न करने के लिये पुरामण्डल क्षेत्र उसे प्रदान कर दिया।

मुगल बादशाह शाहजहाँ ने उसे 1000 जात तथा 700 सवार का मनसब प्रदान किया था तथा उसे गाँदी के आश्रमियों से सजा एक घोड़ा जो किशनगढ़ के राजचिह्न से अंकित था, भेंट किया। रूपसिंह मुगलों की ओर से

¹ बी० एम० दिदाकर, *राजस्थान का इतिहास*, पृ० 362.

² Rooplekha, Vo. XXV, Part II, P. Banerjee, *Historical Portrait of Kishangarh*, P. 10.

³ M.S. Randhawa, *Kishangarh Painting*, P. 8.

पश्चिमोत्तर सीमा प्रान्त में बदरशाही के बादशाह के विरुद्ध युद्ध में सन्निहित हुआ।¹ इस युद्ध में उसने अपनी वीरता का प्रदर्शन किया। उसने पठानों से उनका झण्डा छीनकर अपने राज्य का झण्डा बना लिया। शाहजहाँ इस घटना से बहुत प्रभावित हुआ। उसने अपने शारान के 21 वर्ष पूरे होने पर एक समारोह का आयोजन किया और समारोह में उसने रणसिंह को 1500 गजसब तथा 1000 सैनिक और प्रदान किये। पुनः छब्बीसवीं वर्षगांठ के अवसर पर रणसिंह को दिये गये गजसब 4000 के करीब तथा सैनिकों की संख्या 3000 के करीब थी। गण्डलगढ़ की जागीर जिसका मूल्य 80,000,00 रुपये था, शाहजहाँ ने रणसिंह को भेंट कर दी।² 1658 ई० में मुगल साम्राज्य के उत्तराधिकार युद्ध में उसने दाराशिकोह का साथ दिया। यह शत्रुव्यूह की रचना को चीरता हुआ जब औरंगजेब के समक्ष पहुँचा तो औरंगजेब उसकी वीरता से बहुत अधिक प्रभावित हुआ तथा बन्दी बने रणसिंह को न मारने का आदेश दिया परन्तु वि. सं. 1715 को औरंगजेब के सैनिकों ने उराकरी हत्या करवा दी।³ रणसिंह किशनगढ़ के राठौर वंश का सबसे छोटा परन्तु प्रभावशाली शासक था।⁴

राजा रणसिंह भगवान कृष्ण का गठान भवत था। रणसिंह ने ही किशनगढ़ के राजाओं के पारिवारिक इष्टदेव के रूप में कल्याणराय की प्रतिमा की स्थापना की थी।⁵ यह वैष्णव आचार्य गोपीनाथ का शिष्य था जो दिदृठलनाथ के पौत्र थे। रणसिंह काल कला तथा भक्ति में विशेष श्रद्धा रखते थे। रणसिंह का बल्लभ सन्प्रदाय के प्रति अधिक ह्नुकाय था। इसका उदाहरण बल्लभाचार्य का यह व्यक्तिचित्र है जिसे शाहजहाँ ने उसे भेंट दिया था। शिख फलक 111.

राजा मानसिंह

राजा रणसिंह की मृत्यु के पश्चात् उसका तीन वर्षीय पुत्र मानसिंह अवदी पर बैठा। यद्यपि औरंगजेब रणसिंह के द्वारा दाराशिकोह का साथ देने के कारण नाराज था⁶ परन्तु उसने मानसिंह के साथ अच्छा व्यवहार किया। मानसिंह के

¹ Indian Miniature Painting, P. 97.

² Indian Painting, Mughal & Rajpur Saltanati Manuscript, P. 45.

³ गोपीनाथ शर्मा-राजस्थान का इतिहास, पृ० 100.

⁴ आर० ए० अब्बाल-भारतीय चित्रकला का विवेचन, पृ० 110.

⁵ राजस्थान वैभव श्री रामनिवास मिश्रा अभिनन्दन ग्रन्थ, पृ० 95.

⁶ बी० एम० दिवाकर-राजस्थान का इतिहास, पृ० 362.

वसूक्त होने पर 1670 ई० में उसे बारह पल्लवों प्रदान किये¹ तथा शहजादे मुआज्जम के साथ बंगाल भेजा। वह पंजाब, काबुल तथा औरंगजाद के मुगल अभियानों में सम्मिलित हुआ। 1710 ई० में इसकी मृत्यु हो गयी। चित्र फलक 111.

मानसिंह कला एवं काव्य प्रेमी था। इसने वृन्द नामक विख्यात कवि को अपना गुरु बनाया तथा कविता करनी सीखी। वैष्णव सम्प्रदाय के भक्त होने के कारण इसने अनेक भक्तिगान्गीय कविताओं की रचना की।

महाराजा राजसिंह

यह महाराजा मानसिंह का पुत्र तथा रणसिंह का पौत्र था इसका जन्म वि. सं. 1731 कार्तिक सुदी 12 में हुआ था। औरंगजेब की मृत्यु के पश्चात् उसके पुत्रों में राज्य पर अधिकार करने के लिये परस्पर संघर्ष छिड़ गया। राजसिंह ने उसके पुत्र मुआज्जम का साथ दिया।² इस संघर्ष में विजय का श्रेय राजसिंह को दिया गया। यद्यपि इन्हें जद्दाई में वह बुरी तरह घायल हो गया। इस युद्ध के समय के पढ़ने हुये स्वतंत्रित वस्त्र आज भी किशनगढ़ शाही परिवार कोष में सुरक्षित हैं। इस विजय के पश्चात् राजसिंह को एक शक्तिशाली राजा समझा जाने लगा।

शहजादा मुआज्जम बहादुरशाह के नाम से दिल्ली के तख्त पर बैठा। उसने समय-समय पर राजसिंह को बहुत सम्मानित किया। उसे 7 हजारों जात का मनसब प्रदान किया तथा सरघाड़ और मालपुरा परगनों को जमीन के रूप में प्रदान किया।³ इसे महाराजाधिराज बहादुर की उपाधि प्रदान की गयी। 1748 ई० में इसकी मृत्यु हो गयी। बहादुर सिंह राजसिंह की वीरता का सम्मान करता था। इसी कारण उसने एक छोटी सी रियासत के स्वाग्री को वह इज्जत दी जो भारत के बड़े-बड़े राजाओं को दी जाती है। चित्र फलक 112.

राजसिंह परमवीर, धर्मपरायण तथा कला रसिक शासक था। यह स्वयं चित्रकार था।⁴ इसने 33 ग्रन्थों की रचना की थी जिसका प्रभाव अन्य समकालीन कलाओं पर भी पड़ा।⁵ इसने प्रसिद्ध चित्रकार सूर्यध्वज निहाल सिंह को अपनी चित्रशाला का प्रबन्धक बनाया।⁶

¹ Marge, Vol. III, Part IV, E. Dickinson, *The Way Pleasure of Kishangarh Painting*, P. 24.

² Rooplekha, Vol. XXV, Part II, P. Banerjee, *Historical Portrait of Kishangarh*, P. 10.

³ बी० ए० रामवह्मिया-*राजस्थान का इतिहास*, पृ० 155.

⁴ डा० जयसिंह नीरज-*राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण काव्य*, पृ० 20.

⁵ Dr. Jai Singh Niraj-*Splendour of Rajasthan*, P. 28.

⁶ डा० फैयाज अली खान-*शक्तवर नागरीशस*, पृ० 28.

राजसिंह की दो सानियां थीं--चतुर्मुखरी, बजकुंवरी तथा पांच पुत्र थे वीर सुबसिंह, फतेहसिंह, बहादुरसिंह और वीरसिंह। दो बड़े पुत्र राजसिंह के समय ही मृत्यु को प्राप्त हो गये।

राजा सावन्तसिंह

सावन्तसिंह का जन्म वि. सं. 1756 पीष सुदी 12 को हुआ था। पिता राजसिंह के समय से कुँवर पद पर आसीन सावन्त सिंह पर अपने पिता का पूर्ण प्रभाव पड़ा। उनकी शिक्षा-दीक्षा पिता की रूचि के कारण अत्यन्त कलात्मक वातावरण में हुयी थी। उन्हें स्वयं कला, संगीत, साहित्य में विशेष रुचि थी और इसके लिये सावन्त सिंह ने विधिवत शिक्षा ग्रहण की। सावन्त सिंह ने 75 ग्रन्थों की रचना की जो हिन्दी साहित्य में नागरसमुच्चय के नाम से प्रसिद्ध है। मनोरथमञ्जरी, रसिकस्तन्यायली तथा बिहारी चन्द्रिका इसकी मुख्य रचनायें थीं। इसके ग्रन्थ पूर्णतया कृष्णभक्त पर आधारित थे।¹

सावन्तसिंह के बड़े भाई ने राजपाट त्यागकर शिक्षक जीवन धारण कर लिया था। छम्पनभोग चन्द्रिका में इसका वर्णन इस प्रकार मिलता है --

“राजसिंह के पांच सुत, इनमें सुरासिंह जेष्ठ

मान लागे जोगी बने, तजी रांसार सुख श्रेष्ठ।”

सावन्त सिंह का विवाह भानगढ़ के राजा बहावन्त की कन्या के साथ सम्पन्न हुआ था। उसके चार सन्तानें हुयीं। सावन्त सिंह को राजकाज के प्रति विशेष रुचि नहीं थी। पासवान बणीठणी के प्रेम तथा धृष्ण भक्त होने के कारण अत्यधिक धार्मिक प्रवृत्ति का था।² बलभी परम्परा के गुसाईं गोपीनाथ के प्रपौत्र रणछोड़ीजी इसके गुरु थे। किशनगढ़ के सभी शासकों में सावन्तसिंह का नाम इस राज्य की शैली के विकास में सबसे अधिक प्रसिद्ध है।³ इसके समय में किशनगढ़ शैली की श्रेष्ठ कृतियों की रचना हुयी। सावन्तसिंह की प्रेरणा से तथा बणीठणी के प्रेम से इस शैली के चित्रों का साहित्यिक आधार अत्यन्त ठोस एवं सशक्त बना।⁴

सावन्तसिंह कला, संगीत, साहित्य प्रेमी होने के साथ-साथ एक वीर शासक भी थे। इसने बाल्यावस्था में अनेक वीरतापूर्ण कार्य किये। दस वर्ष की अवस्था में इसने बड़ी बहादुरी के साथ एक जंगली हाथी को अपने दश में कर

¹ Eric Dickinson-Kishangarh Painting, P. 7.

² Dr. Sumhendra-The Splendid Style of Kishangarh, P. 17.

³ रामगोपाल दिव्यवर्णीय - राजस्थान चित्रकला, पृ 4.

⁴ प्रभुदयाल मित्तल-बज की कलाओं का इतिहास, पृ 436.

⁵ डा० जयसिंह नीरज-राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी काव्य, पृ 42.

गिया। तेरह वर्ष की आयु में वह बूंदी शासक हाड़ा सेतसिंह की हत्या कर किले को अपने अधिकार में लेने में सफल हो गया। सावन्तसिंह ने मराठा शासक मल्हार होल्करराव द्वारा लगाये गये चौध कर को देने से इन्कार कर दिया। सावन्तसिंह इस इन्कार के लिये प्रसिद्ध हुआ। इस कहानी को किशनगढ़ के मन्दराग में इस प्रकार गाया जाता है¹ --

“बाजीराव मल्हार सन कहा तो गयो कथा

और रावसब राव है सावन्त बात आतह”

सावन्तसिंह का गुगल शासकों से अच्छा सम्पर्क था। तेरह वर्ष की आयु में उसने एक युद्ध में फर्कसियर का साथ दिया था। सावन्तसिंह तथा उसकी दरबारी संस्कृति पर गुगल कला व संस्कृति का प्रभाव दिखाई पड़ता है। यद्यपि सावन्तसिंह ने आदर्श शासक के समस्त गुण विघमान थे परन्तु उनके हृदय की अन्तरतम अनुभूतियों में यह सभी राजसी भोग-विलास त्यागकर श्री कृष्ण भक्ति में डूबकर जीवनयापन करने की आदम्य व अवृत्त कामना थी। यद्यपि वह स्वयं को राजकाज में काफी व्यस्त रखा था परन्तु उरावर कृष्ण भक्त हृदय उसे युन्दावन में जा उनकी आराधना करने को प्रेरित करता। सावन्तसिंह ने रूप सौन्दर्य के प्रति अपूर्व जिज्ञासा के साथ भावुक हृदय की भक्ति भावना भी थी।

1748 ई० में अकस्मात् पिता की मृत्यु तथा किशनगढ़ में सावन्तसिंह की अनुपस्थिति के कारण इसका छोटा भाई बहादुर सिंह किशनगढ़ का शासक बन बैठा।² यह अत्यन्त दुर्भाग्यपूर्ण बात थी कि ऐसे कलाप्रेमी एवं सौन्दर्यप्रेमी शासक को राज्य प्राप्त करने के लिये भाई से युद्ध करना पड़ा। दिल्ली के शासक अहमदशाह द्वारा मान्यता दिये जाने पर इसे पराजय स्वीकार करनी पड़ी। यह अत्यन्त निराश होकर बृजभूमि आ गया। संभवतः यह बृजभूमि इसलिए भी आया हो क्योंकि बृजवासी गोपालक कृष्ण की विभिन्न क्रिया-कलापों तथा लीलाओं से उसे गहरा जुड़ाव था।³ 1751 ई० में उसने युद्ध में मराठों की सहायता की। इसके बाद उसने अपने पुत्र सरदारसिंह को मराठों के साथ अपने राज्य पर पुनः अधिकार करने के उद्देश्य से भेजा। अन्ततः 1756 में दोनों भाईयों के मध्य समझौता हुआ जिसके अनुसार किशनगढ़ को दो भागों में बाँट दिया गया। रूपनगढ़ का क्षेत्र सरदारसिंह को दिया गया, किशनगढ़ के राज्य का शेष भाग बहादुर सिंह के ही अधिकार में रहा।⁴ इस तरह के राजनैतिक संघर्षों से सावन्तसिंह का हृदय अत्यन्त दुःखित हो गया तथा

¹ Dr. Sumhendrar-Splendid Style of Kishangarh, P. 17.

² अविनाश बहादुर वर्मा-भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृ० 204.

³ रामगोपाल विजयवर्गीय-राजस्थानी चित्रकला का इतिहास, पृ० 3.

⁴ बी० एन० पाणगड़िया-राजस्थान का इतिहास, पृ० 156.

उसने अपना राजकाज सरदारसिंह को सौंप कर पासवान बणीठणी के साथ वृन्दावन में जाकर अपने का निश्चय किया। यह पासवान बणीठणी तथा उसका प्रेम ही किशनगढ़ की चित्रकला का मुख्य आधार बना।¹

सावन्तसिंह अन्तिम बार 1759 ई० में किशनगढ़ गया परन्तु वहाँ की दुर्दशा को देखकर अत्यन्त निराश हुआ। जिसका वर्णन उसने अपनी कविता में इस प्रकार किया है² --

“ज्यों ज्यों इहत देखिपात मूरख विमुख लोग
त्यों बजवाली गा भयई है,
छारे जल छिलार दुखारे अग्या क्षुप छितेई,
कालिन्दी काल-काज गा लालचाव हैई
जेति इहे वीतात सो कहत न बने बैन,
नागर न चैन पड़े प्राण अकुलाव हैई,
तुहार पलास देखि के बाधुल बुरे,
हाय! हरे-हरे ये कदम्ब सुधा आदै हैई”

सावन्तसिंह नागरीदास के उपनाम से कविता भी करते थे। उन्हें हिन्दी के महान कवि के रूप में गिना जाता है।³ राजस्थान में आज भी इनके पद गाये जाते हैं। वि. सं. 1821 भादो सुदी 5 में वृन्दावन में ये मृत्यु को प्राप्त हुये। एक वर्ष पश्चात सावन्तसिंह की पासवान बणीठणी का भी स्वर्णवास हो गया।⁴ (चित्र कलाक 112)। दोनों की समाधियाँ बल्लभजी के समीप किशनगढ़ कुंज में बनी हैं। बाग में यह स्थान नागर कुंज के नाम से प्रसिद्ध हो गया। सावन्तसिंह की समाधि पर यह कविता उन्कीर्ण है⁵ --

“श्री राधा जोवर्धनधारी, वृन्दावन नगुवा तात छारी,
ललितदिक्क बल्लभी विशालस गोष्ठन कारों क्षुप आवस,
सुत के दे युवराजा आप वृन्दावन आये
छप नागरपाति भयितवृन्दा लाई लड़ाई,
सुरि गम्भीर रसिक रिहावारी अनागि,
सन्त घरणमृत नेमा उदाधि लोने गवन बनि,
नागरीदास विदित सन किरपा कर नागर डारिये,
सावन्तसिंह नृप काली विसे सत त्रेता विध आचारिये।”

¹ Eric Dickinson-Kishangarh Painting, P. 11.

² Dr. Sumhendra-Splendid Style of Kishangarh, P. 19.

³ प्रभुदयाल गित्तल-बज की कलाओं का इतिहास, पृ० 436.

⁴ Anjana Chakrawarti-Indian Miniature Painting, P. 89.

⁵ Dr. Sita Sharma-Krishan Leela Theme in Rajasthani Miniature Painting, P. 19.

महाराजा बहादुर सिंह

यह राजसिंह का चौथा पुत्र तथा सावन्तसिंह का छोटा भाई था। इसने 1748 ई० से लेकर 1781 ई० तक किशनगढ़ पर राज्य किया। इसने अपने शासनकाल में सुधार के अनेक महत्वपूर्ण कार्य करवाये। राज्य की सुरक्षा के लिये इसने किले के चारों ओर विशाल परकोटे का निर्माण करवाया तथा नहर का निर्माण भी करवाया। इसने सरदार के किले की पुनः मरम्मत करवायी। बहादुर सिंह ने जोधपुर, जयपुर और मेवाड़ के शासकों से अच्छे सम्बन्ध स्थापित किये।¹ 1767 ई० में रूपनगढ़ के शासक सरदारसिंह के मरने पर इसने अपने पुत्र विइदसिंह को रूपनगढ़ की गद्दी पर बैठाया। इसकी मृत्यु वि. सं. 1838 सुदी 3 में हुयी। चित्र फलक 114.

राजा बिइदसिंह

बिइदसिंह का जन्म वि.सं. 1794 सुदी 13 को हुआ। अपने पिता की मृत्यु के पश्चात् यह रूपनगढ़ का स्वाामी होने के साथ-साथ किशनगढ़ का भी शासक बना। इस प्रकार 1781 ई० में रूपनगढ़ पुनः किशनगढ़ राज्य का अंग बन गया। बिइदसिंह भी सावन्तसिंह की भाँति कृष्ण भक्त था। अतः इसने अपना अधिक/श समय वृन्दावन में व्यतीत किया। उसकी अनुपस्थिति में उसका पुत्र प्रतापसिंह शासन-प्रबन्ध की देखरेख करता रहा।²

बिइदसिंह अरबी तथा फारसी भाषा का अच्छा ज्ञाता था। साथ ही यह संस्कृत भाषा का प्रकाण्ड पण्डित था। वृन्दावन के पास बनी नागरीदास की छत्री पर इसका एक शिलालेख अंकित है। बिइदसिंह की मृत्यु वि.सं. 1845 कार्तिक कृष्ण 10 को हुयी।³ चित्र फलक 113.

महाराजा प्रतापसिंह

महाराजा प्रतापसिंह का जन्म वि.सं. 1819 भादों सुदी 11 में हुआ। प्रतापसिंह को अपने पिता बिइदसिंह तथा नाना बहादुरसिंह दोनों के समग्र किशनगढ़ राज्य का मुखिया बनाया गया। अपने पिता की मृत्यु के पश्चात् 1738 ई० में यह सिंहासनावृत्त हुआ।⁴ काकाटेटी का शासक किशनगढ़ पर अपना अधिकार करना चाहता था। प्रतापसिंह ने मराठों से सहायता माँगी परन्तु फिर भी जोधपुर को नहीं जीत सका। जोधपुर की सेना ने रूपनगढ़ को घेर लिया तथा सात माह तक युद्ध करती रही। अन्ततः प्रतापसिंह ने आपनी

1 डा० सुमहेंद्र-राजस्थानी राजमाला चित्र परम्परा, पृ० 52.

2 सुरेन्द्र सिंह चौहान-राजस्थानी चित्रकला, पृ० 97.

3 Dr. Sumbhendra-Splendid Style of Kishangarh Painting, P. 12.

4 अविनाश बहादुर शर्मा-भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृ० 205.

पराजय स्वीकार कर ली और समाधीते के तहत जोधपुर को मुहम्मद की क्षतिपूर्ति के लिये तीन लाख रुपये प्रदान किये, परन्तु कुछ समय पश्चात् जोधपुर की शासन सत्ता के निर्बल होने पर प्रतापसिंह ने खणनगढ़ को वापस अपने अधिकार में ले लिया। विग्रह नं. 114

महाराजा कल्याणसिंह

महाराजा कल्याण सिंह का जन्म वि.सं. 1851 कार्तिक कृष्ण 12 को हुआ। पिता की मृत्यु के समय इसकी आयु तीन वर्ष की थी। अतः इसे बाल्यावस्था में ही सिंहासन पर बैठना पड़ा। किशनगढ़ के स्वामिभयल जागीरदारों की देखरेख में यह राजकाज का प्रबन्ध करता रहा।¹

इस समय तक गुजल साबाज्य की स्थिति अत्यन्त कमजोर हो गयी थी। फिर भी कल्याणसिंह दिल्ली के निर्बल शासक बादशाह अकबर द्वितीय के दरबार में ही रहता था। उसकी अनुपस्थिति में रानी कछवादी किशनगढ़ के शासन प्रबन्ध की देखरेख करती थी। परन्तु कुछ समय पश्चात् ही जागीरदारों ने विद्रोह करना प्रारम्भ कर दिया। कल्याणसिंह ने गुजल साबाज्य का अवसान होते देखकर तथा जागीरदारों के विद्रोह से विनित्त होकर 1817 ई0 में ईस्ट इण्डिया कम्पनी से एक रागद्गीता कर लिया।² उसने अंग्रेजों की आधीनता स्वीकार कर ली और दिल्ली छोड़कर अजमेर आ गया। परन्तु जागीरदारों ने विद्रोह करके इसकी पुत्र गोखमसिंह को किशनगढ़ का शासक घोषित कर दिया। कल्याणसिंह ने इस विद्रोह को दबाने के लिये कम्पनी की सहायता ली परन्तु इसमें उसे सफलता हाथ नहीं लगी। अन्ततः इसने गोखमसिंह को किशनगढ़ का शासक स्वीकार कर लिया तथा वह स्वयं दिल्ली दरबार में सलाह बना जहाँ वि.सं. 1395 ज्येष्ठ सुदी 10 में इसकी मृत्यु हो गयी। विग्रह नं. 114.

राजा गोखमसिंह

गोखमसिंह ने 16 वर्ष की आयु में 1832 ई0 में किशनगढ़ के शासन का कार्यभार ग्रहण किया था। राजा गोखमसिंह अपने सम्पूर्ण शासन काल के दौरान जागीरदारों के विद्रोह को दबाने का प्रयत्न करता रहा परन्तु इसमें उसे पूर्ण सफलता नहीं मिली। वि.सं. 1896 ज्येष्ठ सुदी 12 को यह निःसन्तान ही मृत्यु को प्राप्त हो गया।³ गोखमसिंह की मृत्यु के बाद महारानी ने पोलिटिकल एजेंट की स्वीकृति से भीमसिंह के छोटे बेटे पृथ्वीसिंह को दत्तक पुत्र के रूप में ग्रहण किया। भीमसिंह फतेहगढ़ के बाघसिंह का तीसरा पुत्र था जो कचोविया ठिकाना का जागीरदार था। विग्रह नं. 114.

¹ गोपीनाथ शर्मा-राजस्थान का इतिहास, पृष्ठ 503.

² बी0 ए0 पानगड़िया-राजस्थान का इतिहास, पृष्ठ 156.

³ Dr. Sita Sharma-Krishan Leela Theme in Rajasthani Miniature Painting, P. 75.

महाराजा पृथ्वीसिंह

महाराजा पृथ्वीसिंह का जन्म वि.सं. 1894 में बैसाख सुदी 5 में हुआ था। मोरमसिंह की मृत्यु के दूसरे दिन यह किशनगढ़ की गद्दी पर आसन्न हुआ परन्तु राज्य का शासन प्रबन्ध उसकी राजमाता के नियन्त्रण में ही था। 1849 ई० में इसका विवाह शाहपुरा क्षेत्र की राजकुमारी के साथ सम्पन्न हुआ। इसने अपने राज्य में अनेक निर्माण कार्य करवाये और राज्य में शक्ति व्यवस्था कायम की। किशनगढ़ में इसने तीस झीलों का निर्माण करवाया। 1868 ई० में रेलवे लाइन बिछाकर रेलवे सेवा का शुभारम्भ किया। 1870 ई० में इसने टेलीग्राफ की सेवा की शुरुआत करवायी तथा इसने अपराधी तथा सिविल न्यायालय को प्रारम्भ करवाया। पृथ्वीसिंह की मृत्यु 1879 ई० में हो गयी। इसने मोरमसिंह की स्मृति में गुण्डालोच झील के मध्य बगीचे से घिरा मोरमदिलास का निर्माण करवाया था।¹ इसके तीन पुत्र शार्दूलसिंह, जवानसिंह, रघुनाथसिंह थे तथा चार पुत्रियाँ थीं।

महाराजा शार्दूलसिंह

पृथ्वीसिंह की मृत्यु के पश्चात् इसका पुत्र 1879 ई० में किशनगढ़ के सिंहासन पर बैठा। इसका जन्म वि.सं. 1914 पौष सुदी 9 को हुआ था। इसने अपने राज्य में अनेक सुधार तथा निर्माण कार्य करवाये। उसके शासन काल में अनेक कल-कारखानों का निर्माण हुआ। अपने पुत्र मदनसिंह के नाम पर इसने एक मण्डी की स्थापना की जो किशनगढ़ रेलवे स्टेशन के पास ही स्थित थी। कुछ समय पश्चात् वह रेलवे स्टेशन किशनगढ़ मदनगंज के नाम से जाना जाने लगा।² उसने अपने राज्य में अनेक पाठशालायें खुलवाई तथा एक मिडिल स्कूल को इलाहाबाद विश्वविद्यालय से सम्बद्ध करने की योजना बनायी। खूबसूरत गुण्डालोच झील के चारों ओर सड़क का निर्माण करवाया।³ 1899 ई० में इसके शासनकाल के समय राज्य में भयंकर सूखा पड़ा। इस अकाल में शार्दूलसिंह ने सस्ते अनाज की दुकानें खुलवाई तथा गरीबों के लिये मुफ्त खाने की व्यवस्था करवायी। 1900 ई० में इसकी मृत्यु हो गयी। ब्रिटिश सरकार ने इसे ज़ी० सी० आई० की उपाधि से सम्मानित किया।

महाराजा मदनसिंह

मदनसिंह ने 16 वर्ष की आयु में सिंहासन ग्रहण किया था। इसका जन्म वि.सं. 1941 कार्तिक शुक्ल 14 को हुआ था। जब तक यह वयस्क नहीं

¹ कर्नल टाड-राजस्थान का इतिहास, पृ० 125.

² प्रेमचन्द गोस्वामी-राजस्थानी चित्रकला, पृ० 97.

³ M.S. Randhawa-Indian Miniature Painting, P. 40.

हुआ था तब तक इसने ब्रिटिश रेजीगेन्ट की देखरेख में अपना शासनकार्य सम्भाला।

इसने हाईस्कूल की परीक्षा पास की थी। यह पोलो का अच्छा खिलाड़ी था। इसे जानवरों से बेहद प्रेम था। राज्य में घोड़ों को प्रशिक्षण देने का केन्द्र तथा विशाल अस्तबल का निर्माण करवाया जिससे उसे वार्षिक आय तीन लाख रुपये के करीब होती थी। गदमसिंह जंगली जानवरों प्रशिक्षित करने में निपुण था। उसने एक तेन्दुने को पालतू बनाया था जो सदैव इसके साथ रहता था।

1924 ई० में वहाँ पर विद्युतशक्ति केन्द्र खोला गया तथा किशनगढ़ राज्य में इसी के सजग दूरसंचार की सेवा प्रारम्भ हुयी।¹ इसने अपने नाम पर 'गदम नियास महल' नामक राजभवन का निर्माण करवाया जो वर्तमान समय में एक अस्पताल के रूप में परिवर्तित हो गया जो यज्ञनारायण अस्पताल के नाम से जाना जाता है।²

कहा जाता है उसके कोट के बटन सोने के हुआ करते थे। जिसे वह प्रतिदिन जलजलाने लगे होते हैं बांट दिया करता था। गदमसिंह ने बहुत सी कविताएँ रची जो राज सौरभ के रूप में संकलित हैं।

महाराजा यज्ञनारायण सिंह

गदमसिंह के कोई पुत्र नहीं था इसलिए इसने अपने चाचा के पुत्र यज्ञनारायण सिंह को दत्तक पुत्र के रूप में ग्रहण किया था।³ यज्ञनारायण के पिता एक धार्मिक व्यक्ति थे। उसने एक विशाल सोगमझ का आयोजन करवाया जिसमें विभिन्न प्रकार के व्यंजन बनवाने तथा मूर्तियों को गैट स्वरूप दान में दिया। सोगमझ की नौ गाह की पूर्ति के पश्चात वि.सं. 1952 माघ शुक्ल 12 में यज्ञनारायण सिंह का जन्म हुआ। यह इकतीस वर्ष की आयु में किशनगढ़ का शासक बना।⁴

यज्ञनारायण का विवाह मसूदनगढ़ की कन्या से हुआ जिसके तीन पुत्र उत्पन्न हुये परन्तु वे जीवित न रहे। पुत्र की कालावस्था में इसने अपनी पत्नी की भतीजी से दूसरा विवाह किया किन्तु उसके दो पुत्रियाँ ही उत्पन्न हुयी। कल्याण कुंवर तथा गोवर्धन कुंवर। यज्ञनारायण को संगीत व ज्योतिष विज्ञान की अच्छी जानकारी थी। वह स्वयं गायक एवं कवि था उसके गीत राज सौरभ तथा सारंगनाम से प्रसिद्ध हैं। अपने पिता जयानसिंह की स्मृति में इसने एक सुन्दर

¹ गोपीनाथ शर्मा-राजस्थान का इतिहास, पृ० 502.

² Dr. Sumhendrar-Splendid Style of Kishangarh Painting, P. 14.

³ डा० गौरीशंकर शोभा-राजपूताना का इतिहास, पृ० 20.

⁴ Dr. Sumhendrar-Splendid Style of Kishangarh, P. 16.

रंगारक कंकरेडी में निर्मित और करवाया तथा कंकरेडी के किले का निर्माण भी करवाया।¹

यज्ञनारायण ने अधिकांश सामाजिक रीति-रिवाजों पर रोक लगायी। उसने गुन्ता भोजन की सामाजिक परम्परा पर रोक लगायी जो किसी व्यक्ति के मरने के बाद चारह दिन तक दिया जाता था। इसीलिये उसकी मृत्यु के पश्चात इस तरह की किसी भी परम्परा का निर्वाहन नहीं किया गया तथा इसकी इच्छा के अनुसार मृत्यु के पश्चात जहाँ सौमयज्ञ हुआ था वहाँ उसकी समाधि बनवा दी गयी। पुत्र न होने के कारण महाराणी ने अपने पति की इच्छानुसार जोरावरपुर के सुगेरसिंह को गोद ले लिया।²

महाराजा सुगेरसिंह

यह जोरावरपुर के बुधरिंह का पुत्र था। इसका जन्म वि.सं. 1985 माघसुदी 2 को हुआ था। महाराजा यज्ञनारायण की मृत्यु के पश्चात बागसरान और सयाट द्वारा स्वीकृति देने पर सुगेरसिंह को 4 अप्रैल 1939 ई0 को विधिवत किशनगढ़ का शासक घोषित कर दिया गया।³ उरा समय उसकी आयु केवल 10 वर्ष थी। अतः राज्य का शासन जयपुर के राजनीतिक एजेण्ट को सौंप दिया गया। सुगेरसिंह की प्रारम्भिक शिक्षा गौठिगाना व उल्फेडिया के छोटे-छोटे स्कूलों में हुयी। कुछ समय किशनगढ़ में अध्ययन करने के पश्चात यज्ञनारायण की इच्छा पर उसने अजमेर के मेयो कालेज में प्रवेश लिया। सुगेरसिंह का विवाह 30 जनवरी, 1948 में पाकिस्तान की राजकुमारी रो सौराष्ट्र में सम्पन्न हुआ था। इनके दो पुत्र उत्पन्न हुये, बृजराज सिंह तथा पृथ्वीराज सिंह तथा दो कन्यायें हुयी, श्रीकुंवर तथा नन्दिनी।

सुगेरसिंह को 5 जून 1947 ई0 को राज्य के नियम तथा अधिकार सौंप दिये गये। इस समय तक देश की राजनीतिक स्थिति में परिवर्तन हो चुका था। ब्रिटिश सरकार ने 15 अगस्त 1947 को भारत को स्वतन्त्र करने की घोषणा कर दी। देशी रिगसतों को यह अवसर दिया गया कि अपनी-अपनी सुविधानुसार भारत अथवा पाकिस्तान में सम्मिलित हो जायें। महाराजा सुगेरसिंह ने 15 अगस्त 1947 से पूर्व ही सन्धिपत्र पर हस्ताक्षर करके किशनगढ़ राज्य को भारत का अंग बना दिया।⁴ किशनगढ़ का क्षेत्रफल 2222 वर्ग मी0 था तथा इसकी वार्षिक आय 18 लाख रुपये के करीब थी।⁵ परन्तु केन्द्रीय सरकार की बनायी गयी नीति के अनुसार इस प्रकार की छोटी-छोटी रियासतें अपना

¹ कृ. संभाग सिंह-उज्जयान की लघु चित्रलेखियां, पृ0 20.

² बी0 ए0 पानगडिया-राजस्थान का इतिहास, पृ0 157.

³ वही, पृ0 157.

⁴ बी0 ए0 पानगडिया-राजस्थान का इतिहास, पृ0 157.

⁵ वही, पृ0 157.

स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं रख सकती थी। अतः भारत सरकार ने किशनगढ़ को पड़ोसी राज्य अजमेर प्रान्त में मिलाने का निश्चय किया।¹ महाराजा सुनैरसिंह ने इस निर्णय को स्वीकार कर विलयपत्र पर हस्ताक्षर कर दिये। परन्तु किशनगढ़ की जनता अजमेर में विलय होने की अपेक्षा नये संघ में मिलाने के लिये अधिक उत्सुक थी। अतः भारत सरकार ने अजमेर विलयपत्र को रद्द कर किशनगढ़ को राजस्थान के अन्य छोटे-छोटे राज्यों के साथ इस नव निर्मित राज्य में मिल जाने का निर्णय कर लिया। 15 अप्रैल 1948 को महाराजा सुनैरसिंह ने इस नये विलयपत्र पर हस्ताक्षर कर दिये। 30 मार्च 1949 को बृहद राजस्थान राज्य का उद्घाटन हुआ। तब किशनगढ़ राज्य स्वतः भी इसका अंग बन गया।² 1967 में सुनैरसिंह ने राज्य सभा का चुनाव मझ जिसमें इन्हें विजय हासिल हुई। वे स्वतन्त्र पार्टी के सदस्य हैं।³ 16 फरवरी 1971 में जब वे जयपुर से अजमेर जा रहे थे तब उन्हीं की गाड़ी में बैठे एक व्यक्ति ने गोली मारकर उनकी हत्या कर दी। परम्परा के अनुसार उनसे बड़े पुत्र को 28 फरवरी 1971 को उनका उत्तराधिकारी घोषित किया गया। इन्होंने दिल्ली विश्वविद्यालय से स्नातक की डिग्री प्राप्त की। इन्हें किशनगढ़ परम्परा का प्रतीक माना जाता है।

इस प्रकार किशनगढ़ एक छोटी सी दिवासत थी जिसने अपने साठस व लखन के कारण मेवाड़, जोधपुर तथा जयपुर जैसे बड़े राज्यों के मध्य स्थित होते हुये भी 340 वर्ष तक अपने अस्तित्व को बनाये रखा।

किशनगढ़ के राजाओं का वंशवृक्ष तथा कालक्रम निम्न तालिका से भी स्पष्ट है⁴ --

1	किशनसिंह	1611	1615 ई०
2	साठसमल	1615	1628 ई०
3	जगमल	1628	1628 ई०
4	हरिसिंह	1628	1644 ई०
5	रूपसिंह	1644	1658 ई०
6	गानसिंह	1658	1710 ई०
7	राजसिंह	1710	1748 ई०
8	सातन्तसिंह	1748 ई०	1748 ई०
9	बहादुरसिंह	1748	1781 ई०

¹ गौरीशंकर ओझा-राजस्थान का इतिहास, पृ० 20.

² Dr. Sumhendra-Splendid Style of Kishangarh, P. 17.

³ यही, पृ० 17.

⁴ सुरेन्द्र सिंह चौहान-राजस्थान चित्रकला, पृ० 212.

10	विजयसिंह	1781	1788 ई०
11	प्रतापसिंह	1788	1797 ई०
12	कल्याणसिंह	1797	1832 ई०
13	मोग्गसिंह	1832	1841 ई०
14	पृथ्वीसिंह	1841	1879 ई०
15	शार्दूलसिंह	1879	1900 ई०
16	मदनसिंह	1900	1926 ई०
17	बल्लभरायसिंह	1926	1939 ई०
18	सुमेशसिंह	1939	1948 ई०

किशनगढ़ का सांस्कृतिक स्वरूप

संस्कृति किसी भी देश या जाति के जनजीवन के व्यापक रूप को प्रस्तुत करती है। संस्कृति जीवन के विकास क्रम का पथग सोपान है। इसमें व्यक्त की शिक्षा, विश्वास की परम्परा, आचरण रहन-सहन, रीति-रिवाज, ज्ञान-पान, आगोद-प्रगोद, धार्मिक आस्था, जीवन में कर्मठता आदि का समन्वित प्रतिबिम्ब झलकता है। संस्कृति का जीवन से घनिष्ठ सम्बन्ध है। इसे पृथक् नहीं किया जा सकता है। यही देश और समाज की सामूहिक चेतना का प्रादोषिण्य है। जीवन में सांस्कृतिक चेतना का सरित-प्रवाह असंख्य अवरोधों को पार करके निरन्तर अतिशील रहता है।¹ इसमें अनेक मोड़ आते हैं तथा समय-समय पर विविध परिवर्तन भी होते रहते हैं। अतः किसी भी देश की संस्कृति उराफी आत्मा होती है जो उसके संपूर्ण मानसिक निधि का दिग्दर्शन कराती है। कला संस्कृति का महत्वपूर्ण अंग है जो मानव मन को परिष्कृत या शलांकृत करती है।² भारतीय दर्शन, साहित्य और धार्मिक मान्यताओं की अभिव्यक्ति कला में देखी और अनुभव की जा सकती है।

भारतीय संस्कृति समग्र रूप से एक ही है।³ पर किशनगढ़ के स्वरूप की जो विशेषतायें हमें देखने को मिलती हैं, यह स्वतः ही हमारा ध्यान आकर्षित करती हैं जो भावा रूपों, रंगों व रागों से समृद्ध रहा है। सदियों से कला, साहित्य व संस्कृति की सहस्रधासर्गों इस भूमि को सींरती रही हैं जिसे योद्धाओं की जजनी होने का गौरव प्राप्त है, उसे ही श्रृंगार का अनुपम धन भी मिला है, ऐसा सौभाग्य अन्यत्र दुर्लभ है। इसे कलात्मकता का रूप देने वाले भी इसी के संपूत हुये हैं। वास्तविकता तो यह है कि अपने प्राकृतिक

¹ राजकिशोर सिंह एवं उषा सादव-प्राचीन भारतीय कला एवं संस्कृति, पृ० 4.

² बी० एन० लुनिया-प्राचीन भारतीय संस्कृति, पृ० 8.

³ V.N. Dutta-Indian Art In Relation to Culture, P. 8.

और मनमोहक वातावरण के कारण तथा कला और कला की उद्भावनाओं के लिये यहाँ की भूमि सदैव ही लालायित रही है।¹ किशनगढ़ के तीज-त्योहार, धर्म, साहित्य यहाँ के जन-जीवन का आत्मसात किये हुये हैं। धर्म, दर्शन, साहित्य, कला आदि सांस्कृतिक चिन्तन, मनन, राजन और रचना के आयाम हैं और तीज-त्योहार नेले आदि सामाजिक संयोग तथा उल्लास की अभिव्यक्ति हैं।²

यहाँ की कला मध्यकालीन साहित्य का प्रतिबिम्ब है जो तत्कालीन धर्म, समाज व कला के क्षेत्र में व्याप्त प्रवृत्तियों का रेखा और रंगों के माध्यम से परियत्र करता है। इस पर गुगल प्रभाव तथा अन्य राजपूती शैलियों के प्रभाव पड़ने के बाद भी यहाँ के लोगों ने अपनी संस्कृति व कला के निरन्तर को बनाये रखा।³ धार्मिक परम्पराओं के साथ चित्रकला का सरित्-प्रवाह तीन शताब्दियों तक असंख्य चित्रकारों के जूझने के पश्चात वर्तमान निरन्तर रूप में हमारे सामने उपस्थित है। किशनगढ़ की सांस्कृतिक परम्परा अत्यन्त प्राचीन होते हुए भी आज के चित्रकला के इतिहास में उसे वह मान्यता नहीं मिल सकी जो उसे प्राप्त होनी चाहिये थी। यहाँ के कलात्मक अवशेष इधर-उधर बिखर गये से प्रतीत होते हैं। परन्तु शोध के लिये जब मैंने इन अवशेषों को संगठन का प्रयास किया तो किशनगढ़ की ऐतिहासिक, सांस्कृतिक व चित्रात्मक परम्परा बड़ी आकर्षक व लचिपूर्ण गती हुई।

स्वयं राजस्थान राज्य जो सांस्कृतिक ऊँचाई का सूचक है। भारत का यह राज्य संस्कृति की दृष्टि से राष्ट्र का हृदय तथा वीरता की दृष्टि से देश की एक शक्तिशाली भुजा के रूप में दिखायी पड़ती है।⁴ राजस्थान का प्रत्येक ग्राम आन-मान-शान तथा गौरव से आलोकित है। राजस्थान अपने राज्य की ऐसी कलात्मक व सांस्कृतिक झांकी प्रस्तुत करता है कि जिसमें पूरी भारतीय संस्कृति की झांकी का दर्शन किया जा सकता है। प्राचीन काल से ही यह क्षेत्र भारत देश की समृद्ध ईकाइयों का अंग था⁵ जिसमें अन्तर्वेद, सीवीर, मरुभूमि, लाट, गुर्जर आदि भू-भाग की सीमायें सम्मिलित थीं।⁶ अथर्व शासकों ने अपनी सुविधा व राजनीतिक स्वार्थ को देखते हुये इस भू-भाग की सीमाओं को मरुस्थलीय क्षेत्र में सम्मिलित कर राजपूत राज्यों के भाग के रूप में मान्यता देकर इसका नाम राजपूताना रख दिया।

स्थायित्वता प्राप्ति के पश्चात विलय प्रक्रिया के अन्तर्गत इसका नामकरण राजस्थान कर दिया गया।⁷ राजस्थान की अलग-अलग रियासतों में भिन्न-भिन्न शैलियाँ बनफर पूर्णता को पहुंची और उरी रियासत के नाम से

¹ पद्मश्री रामगोपाल विजयवर्गीय अभिनवम्बु बम्ब, भाग-2, पृ० 3.

² मोतीलाल नेहारिया - राजस्थानी भाषा और साहित्य, पृ० 6.

³ सुरेन्द्र सिंह चौहान-राजस्थान की चित्रकला, पृ० 181.

⁴ डी० आर० वशिष्ठ-मेवाड़ की चित्रकला-परम्परा, पृ० 83.

⁵ Dr. Mukherjee-The Social Function of Art, P. 17.

⁶ बी० एम० दिवाकर-राजस्थान का इतिहास, पृ० 356.

⁷ बी० एल० पानवड़िया-राजस्थान का इतिहास, पृ० 158.

प्रचलित हो गयी।¹ किशनगढ़, जोधपुर, उदयपुर, कोटा, बूंदी, नाथद्वारा, अलवर और बीकानेर राज्यों की चित्र-शैलियाँ आज भी अपने रियारात के भागों से ही प्रचलित एवं विद्यमान हैं। इन लघुचित्र शैलियों का महत्व भारतीय कला जगत ही नहीं वरन् सम्पूर्ण विश्व कला-संसार भी स्वीकार करता है।

किशनगढ़ के कला, साहित्य, धर्म, दर्शन, भौतिक व लौकिक जीवन के शाश्वत और अविरल स्वरूप को युग-युगान्तर से प्रतिपादित परम्पराओं के माध्यम से आज भी देखा व जाना जा सकता है। किशनगढ़ के सांस्कृतिक स्वरूप का सबसे महत्वपूर्ण तथ्य है कि उसमें अभिहित सीमदर्न, दर्शन व कलागत के तत्त्व इतने प्रथम हैं कि लम्बे कालक्रम के उतार-चढ़ाव की चर्रा के बाद भी उनमें नैतिक गुणों तथा संस्कारों को नयी प्रेरणा देने की क्षमता आज भी विद्यमान है।² किशनगढ़ के मानवीय सांस्कृतिक जीवन से यहाँ के इतिहास का घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है। यहाँ का इतिहास केवल तिथि-क्रम से ही जुड़ा नहीं है वरन् उसका सम्बन्ध उन पौराणिक विचारों के इतिहास से है, जिसमें सामाजिक व सांस्कृतिक संस्थाओं के संस्कारों का दर्शन है।³ ऐसी स्थिति में यह मुख्यतः जन्म इतिहास था आया है, जिसमें राजाजी की रचनात्मक शक्ति, आदर्श, आचार-विचार, दार्शनिक व आध्यात्मिक एवं व्यावहारिक जीवन का युग-युगान्तर तक प्राणवान् होना-जोना रहता है।

किशनगढ़ की धार्मिक परम्परा यहाँ के जनजीवन में देखने को मिलती है। यह सदैव ही भौतिकता के धरातल से आध्यात्मिकता की ऊँचाइयों तक पहुँचने का मधुर सन्देश देने वाले सन्त साधकों की धरती रही है। किशनगढ़ में सभी शासक बल्लभ सम्प्रदाय में दीक्षित थे। बल्लभकुल सम्प्रदाय में राधा-कृष्ण के युगल रूप की आराधना तथा भक्ति पर विशेष बल दिया गया है। कृष्ण की लीलाओं के श्रवण, कीर्तन व दर्शन को सदा गौरव देने का रास्ता बताया गया। अतः कलाकारों ने राधा-कृष्ण की प्रेम व भक्ति के रस से ओत-प्रोत समाज तथा स्वान्तःसुखाय के लिये चित्रों में राधा-कृष्ण की विभिन्न लीलाओं का अंकन किया है।⁴ बल्लभ सम्प्रदाय के पुष्टिमार्ग में जो गतिमा कीर्तन की है वही चित्र दर्शन की है। इस पर ब्रजसाहित्य व संस्कृति का प्रभाव परिलक्षित होता है। पौराणिक काल से ही वैष्णव सम्प्रदाय के आतिथ्य तक ज्यों-ज्यों धूम्रभक्ति भावना का विस्तार होता गया त्यों-त्यों अनेक लीलास्थलों की वृद्धि होती गयी। भगवान् कृष्ण की आनन्दमयी सरस लीलाओं और लोकोपकारी क्रिया-कलापों ने भारतीय जनमानस को जितना प्रभावित किया है

¹ डा० रेखा कमकड़-कला लेख, राजस्थानी चित्रकला, प्रतियोगिता दर्पण, जनवरी 1990, पृ० 603-604.

² डा० जयसिंह नीरज-राजस्थान की सांस्कृतिक परम्परा, पृ० 40.

³ S.C. Welch-Indian Art & Culture, P. 83.

⁴ Eric Dickinson-Kishangarh Painting, P. 5.

उत्तमा सम्भवतः किसी अन्य ने नहीं।¹ बल्लभ सम्प्रदाय के गोस्वामी विदुलनाथजी के वंशज श्री भोकुलनाथजी, श्रीहरिराय आदि चिद्गानों ने धार्मिक आस्था रखने वाली जनता को कृष्णोपदेशों तथा बल्लभ दर्शन के आदर्शों से प्रभावित किया। महाप्रभु बल्लभाचार्य ने भवित व धार्मिक श्रद्धा व आस्था के अनुसार ही पुष्टिमार्ग को स्थापित किया। सभी धर्माचार्यों के त्यागमय जीवन, उनके प्रभावी आचरण, उपदेशों तथा रचनाकारों की कृतियां व चित्र माधुर्य भावना से युक्त कृष्णभावित का सन्देश जन्मजीवन तक पहुँचाती रही।²

कृष्ण से सम्बन्धित धार्मिक ग्रन्थों में गोवर्धन पहाड़ी का धार्मिक दृष्टि से विशेष महत्त्व माना गया है। श्रद्धालु भक्त लोग इसे श्रद्धावश गिरिराज (पर्वतों का राजा) के नाम से भी पुकारते हैं। पुष्टिमार्ग पर आधारित कृष्ण-लीला युक्त चित्रों की पृष्ठभूमि में गिरिगोवर्धन पर्वत को दर्शन तथा भवितभावना से चित्रित किया गया है। किशनगढ़ शैली के चित्रों में इसका गथावत अंकन हुआ है। कृष्णभवत कवियों तथा आष्टाष्ट कीर्तनकारों ने भी गोवर्धन पर्वत के प्रति अपनी आस्था प्रकट की तथा इसे राधा-कृष्ण की मिलनस्थली के रूप में माना। पर्वत की भव्य छटा का प्राकृतिक वर्णन कवियों ने किया तो गला चित्रकार इसकी सुन्दरता को मूर्तरूप देने में कैसे पीछे रहता।

वैसे तो राजस्थान की सभी शैलियों में राधा-कृष्ण से सम्बन्धित बाल-लीलाओं तथा प्रेमलीलाओं का अंकन हुआ है जो धार्मिक व साहित्यिक ग्रन्थों में वर्णित है। परन्तु इन शैलियों का अपना-अपना निरूपण है। वे अपनी-अपनी विशेषताओं द्वारा पहचानी जाती हैं। गेवाड़ में जहाँ कृष्ण की बाल लीला से सम्बन्धित चित्रों का अंकन हुआ है वही किशनगढ़ में इन चित्र राधा-कृष्ण की शृंगारिक लीलाओं के कारण विख्यात हैं। परन्तु राधा-कृष्ण के प्रेम में डूबे इन चित्रों का अंकन भवित व श्रद्धा के ही परिप्रेक्ष्य में हुआ है।³

संस्कृत, हिन्दी व राजस्थानी भाषाओं पर आधारित इस चित्रकला में मध्यकालीन संस्कृति व सभ्यता के भाव-जगत का साकार रूप देखने को मिलता है। किशनगढ़ के शासक भागरीदास जो किशनगढ़ शैली के विकास में एक महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं ने स्वयं अनेक कृष्ण सम्बन्धित ग्रन्थों की रचना कर किशनगढ़ के कलात्मक, सांस्कृतिक क्षेत्र में अपूर्व योगदान दिया।⁴ सायन्तसिंह की प्रिया बणीठणी का सौन्दर्य जो राधा की आकृति का गोंडल था, चित्रकारों ने अत्यन्त कुशलता के साथ उसका चित्रांकन किया है। सायन्तसिंह ने अपने समय में अनेक कलाकारों को आश्रय प्रदान किया जैसे मिहलचन्द,

¹ राजस्थानी चित्रधारा -- राजस्थान इतिहास संग्रहण, पृष्ठ 7.

² प्रेमचन्द गोस्वामी-राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ, पृष्ठ 40.

³ रामनरेश विजयवर्गीय-राजस्थानी चित्रकला, पृष्ठ 2.

⁴ डा० रेखा कवकड़-कलालेख, राजस्थानी चित्रकला, प्रतियोगिता दर्शन, जनवरी 1990, पृष्ठ 603-604.

मोरघन इत्यादि। आश्रित कवियों तथा साहित्यकारों को आश्रय देने की परम्परा बाद के शासकों के काल में भी चलती रही। आश्रित कवियों में कविवृन्द का नाम उल्लेखनीय है। अधिकतर राजा स्वयं कवि थे तथा उन्होंने अनेक काव्य ग्रन्थों की रचना की।¹

किशनगढ़ के समाज में धर्म का विशेष स्थान है। लोग पूजा-पाठ में विशेष रुचि रखते हैं तथा गृहों, शुभलग्न एवं जन्मपत्रियों पर विश्वास करते हैं। यज्ञों का भी प्रचलन समाज में है। विभिन्न अवसरों पर जैसे पूर्णिमा, एकादशी, संक्रान्ति आदि पर लोग व्रत रखते हैं। दशहरा, दीपावली, राखी, होली इत्यादि प्रमुख त्यौहार हैं। किशनगढ़ में ही नहीं वरन् सम्पूर्ण राजस्थान में त्यौहार अपना मुख्य स्थान रखते हैं। यहाँ के संघर्षमय जीवन तथा शुष्क वातावरण को तीज-त्यौहार और गेले लोगों के जीवन को रसमय और स्फूर्तिवाचक बना देते हैं।² यदि रणक्षेत्र में शौर्य एवं बहिदान राजस्थान की सामान्य परम्परा रही तो रीति-रिवाज, पर्व तथा त्यौहारों का उल्लास के साथ मनाया भी उतनी ही सामान्य परम्परा रही है। यहाँ होली का त्यौहार अत्यन्त धूमधाम से मनाया जाता है।

होली के दिन होलिका दहन तथा दूसरे दिन फाग खेलने की प्रथा है।³ स्थान-स्थान पर स्त्री-पुरुषों के समूह राजस्थान की विभिन्न बोलियों में फाग गीत गाते एक विशेष वाद्ययंत्र के साथ जिसे चंग कहा जाता है, गाते दिखायी पड़ते हैं। गुलाल तथा रंगीन पानी से ससबोर स्त्री-पुरुष तथा बच्चे सभी इस त्यौहार को उल्लास व उत्साह के साथ मनाते हैं। चित्रकारों ने इस परम्परा को अपने चित्रों के माध्यम से भी व्यक्त किया है। इसी भाँति यहाँ दीपावली का त्यौहार भी धूमधाम से मनाया जाता है। ये लोग दीपावली से दो दिन पूर्व एक दीप जलाते हैं, जिसे जगदीप कहते हैं। इस अवसर पर घरों को अलंकृत करने एवं देवी-देवताओं के शुभ प्रतीकों से चित्रित करके सजाये जाने की परम्परा भी देखने को मिलती है। गन्दिरों तथा भवनों को दीपमालाओं तथा कन्दीलों से सुसज्जित किया जाता है।⁴ दीपावली के दूसरे दिन अर्थात् कार्तिक शुक्ल को अन्नकूट तथा वोवर्धन की पूजा की जाती है।⁵

विश्व विजय अभियान के लिये प्रस्थान करने के लिये विजयलक्ष्मी त्यौहार मनाने का रिवाज था। यह पर्व बुराई पर अच्छाई की विजय का प्रतीक माना जाता है। यह मुख्यतः क्षत्रियों का त्यौहार माना जाता है। आश्विन

¹ आर० ए० अग्रवाल - कलाविल्लास, पृ० 111.

² डा० एल० आर० भल्ला-राजस्थान का सामान्य ज्ञान, पृ० 242.

³ वही, पृ० 242.

⁴ सुखवीर सिंह गहलोत-राजस्थान के रीति-रिवाज, पृ० 64.

⁵ वही, पृ० 64.

मास की दशमी को श्री राम ने विजय प्राप्त की थी, ऐसी मान्यता प्रचलित है।¹ यह पर्व स्वतन्त्रता से पूर्व राजाओं के समय में राजसी के साथ मनाया जाता था। उस समय के चित्रों को देखने से ज्ञात होता है कि विजयदशमी मेले का आयोजन तथा उसमें सवणवध के नाटकीय प्रदर्शन की परम्परा तत्कालीन समाज का एक अंग था।

गणगौर का पर्व यहाँ की स्त्रियों का मुख्य पर्व है।² इस दिन स्त्रियाँ अपने-अपने पति की चिर आयु की कामना करती हैं। होली के बाद से जो पूजा वे प्रतिदिन करती हैं, उसका समापन इस त्वीहार के दिन होता है। सावन के मेघों का आनन्द उठाते सुने विवाहित नवयुवतियाँ इस दिन रंग-बिरंगे वस्त्रों तथा आकर्षक शृंगार से सुसज्जित होती हैं, जिससे उनका रूप उमंग व उत्साह से स्थित उठता है।³ वृक्ष पर पड़े झूलों पर झूलती स्त्रियाँ समूहों में बैठकर लोकगीत गाती हैं।⁴ --

“हरणी गन हरिया लिया उर छालियो उमंग

तीज पंच रंग त्यारियाँ सावण ली रंग।”

ये राजस्थानी लोकगीत यहाँ के जीवन में महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं।⁵

यहाँ त्वीहारों के साथ-साथ विभिन्न मेलों का आयोजन भी होता है। अधिकतर मेले उन स्वनामधन्य महापुरुषों की पुनीत स्मृति में आयोजित किये जाते हैं जिन्होंने जनता के कल्याण के लिये तथा उच्च मानवीय आदर्शों की रक्षा के लिये अपने प्राणों तक का बलिदान दे दिया और जो लोक देवताओं के रूप में आज भी पूजे जाते हैं। यहाँ मेलों में स्त्री-पुरुष जहाँ बड़े उत्साह के साथ भाग लेते हैं, वही मेले में भवित रस की अदभुत धारा प्रवाहित होती है। वर्ष के विभिन्न त्वीहारों, मेलों, जन्मोत्सवों, विवाह आदि संस्कारों के अवसर पर स्त्री-पुरुष परम्परागत पोशाक पहनकर लोकगीत गाते हैं। लोकगीत यहाँ की न्याया, अनुशासन, पारम्परिक वेशभूषा, प्रकृति के साथ तादात्म्य, घरेलू सम्बन्ध तथा वैभवपूर्ण जीवन जीने की अदम्य जिजीविषा का परिचय देते हैं।⁶

किशनगढ़ के स्त्री-पुरुषों का पहनाया अत्यन्त आकर्षक है। पुरुष अपनी वेशभूषा में अधिकतर ‘पाग बाला बन्दी’ (एक प्रकार का कुर्ता) ‘सूथन पोतीयो’ (सर्पक) तथा ‘गोसपेय’ (कन्धे पर रखने का वस्त्र) पहनते हैं।⁷ उच्चवर्ग के लोगों के वस्त्र रेशमी तथा मूल्यवान होते हैं, जिस पर वे कलगी सुपत पजड़ी तथा

¹ रामशरण शर्मा व्याकुल-राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ, पृ० 20.

² गोविन्द सिंह राठीर-मारवाड़ की सांस्कृतिक धरोहर, पृ० 40.

³ डा० स्वर्णलता अग्रवाल-राजस्थान के लोकगीत, पृ० 15.

⁴ वही, पृ० 15.

⁵ डा० एल० आर० भल्ला-राजस्थान का सामान्य ज्ञान, पृ० 240.

⁶ डा० स्वर्णलता अग्रवाल-राजस्थान के लोकगीत, पृ० 15.

⁷ डा० एस० आर० भल्ला-राजस्थान का सामान्य ज्ञान, पृ० 242.

पावों में नोक वाला जूता पहनते हैं। स्त्रियाँ अधिकतर शरीर के ऊपरी हिस्से पर कांचली व कुर्ता तथा निम्न भाग के लिये लहंगे का प्रयोग करती हैं तथा सिर पर आंचल तथा ओढ़नी ओढ़ती हैं।¹ चोली व लहंगे पर सुन्दर बेलबूटे, जरी व मोटे का काम होता है।

यहां के स्त्री-पुरुष दोनों आभूषण धारण करने में रुचि रखते हैं। पुरुष गले में माला तथा बांहों में पट्टी व कानों में लूंग या मुरथी पहनते हैं। स्त्रियाँ अपने पति की निशानी के रूप में हाथी दाँत अथवा लाख का चूड़ा पहनती हैं।² कुछ स्त्रियाँ ऊपर बाजू पर भी चूड़ा पहनती हैं जो अमर सुहाग का चिन्ह माना जाता है। यहाँ की वेशभूषा तथा आभूषणों में इतनी सामर्थ्य है कि जिसमें सोलह शृंगार से सुसज्जित होकर नख-शिखरपर्यन्त आभूषण धारण किये जा सकते हैं। स्त्री आभूषणों में बागड़ी, छथफूल, बोरला, खड़ी मरछी, गोबर, सिरफूल, पीपल पत्ते, बाजूबन्द, करचुरी, तिगण्या तथा कड़े आदि प्रमुख हैं।³

गनोरंजन के लिए बुद्ध, शिकार, संगीत, नृत्य, जल-झीझा, कपोत-झीझा, उपवन के विभिन्न खेल तथा चित्रकारी आदि उपयुक्त साधन हैं। शिकारी दृश्यों का अंकन किशनगढ़ कला में बरगुभी से मिलता है।⁴ पशु-पक्षियों को परस्पर लड़वाना भी गनोरंजन का एक साधन था।

राजपूत लोग दिखने में ताकतवर, मजबूत डीलडौल वाले लगते हैं। दाढ़ी रखना इनका आम रिवाज है। ये रीथे-साथे व मिलनसार होते हैं। राजपूत अपनी मान-मर्यादा व शान की रक्षा के लिये अपनी प्राणों की बाजी तक लगा देते हैं। राजपूतों की प्रशंसा में कर्नल टाड का कहना है कि 'राजस्थान में कोई छोटा सा राज्य भी ऐसा नहीं है जिसमें थर्गोपोली (यूरोप) जैसी रणभूमि न हो और शायद ही कोई ऐसा नगर मिले जहाँ लियोनिडा जैसा वीर पुरुष उत्पन्न न हुआ हो।'⁵ शूरवीरता, देशभक्ति, स्वामित्व, प्रतिष्ठा, अतिथि सत्कार और उदारता राजपूतों की चरित्रगत विशेषता है। किशनगढ़ के पुरुषों की लम्बाई अधिक होती है। औसतन वे गठ्यन कद के होते हैं। ये देहाने में सुन्दर, चित्ताकर्षक देह के व अच्छे रूप-रंग के होते हैं। उनका नेहूँआ अथवा गाल गिभित पीला वर्ण रूप लावण्य का प्रतीक है। उनके काले सुनहरे बाल, गोल सिर, तीखे नेत्र, छोटा मुख, गोल चिबुक, लम्बी बीचा, लम्बी गूँछे, नारियल जटा सी दाढ़ी, केहरि कटि दाढ़, लम्बे हाथ तथा नीचे का गाँस लंबे हैं। पुरुषों के रूप के साथ-साथ यहाँ स्त्री का रूप भी अत्यन्त मनमोहक है।⁶

¹ डा० अचिनाश बहादुर चर्मा-भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृ० 210.

² डा० निर्मला-राजस्थानी चित्रकला में नारी अंकन, (शोध प्रबन्ध) पृ० 110.

³ लल्लन राय-रीतिकालीन हिन्दी साहित्य में उल्लिखित वस्त्राभरणों का अध्ययन, पृ० 125.

⁴ Philip & Rawson-Indian Painting, P. 76.

⁵ कै० जेम्स टाड-जोधपुर राज्य का इतिहास, पृ० 329.

⁶ डा० आर० एल० भल्ला-राजस्थान का सामान्य ज्ञान, पृ० 232.

यहां पुरुष सामान्यता एक ही विवाह करते हैं। हिन्दू धर्म में यहाँ जोर के अलावा सात पीढ़ी तक विवाह सम्बन्ध करना पसन्द नहीं करते हैं। मुस्लिम समाज में विवाह आपसी सम्बन्धियों में ही होते हैं। हिन्दुओं के विवाह में शाहण तथा मुसलमानों के विवाह में काजी का महत्वपूर्ण भाग रहता है। वर पक्ष अपने सम्बन्धियों व मित्रों को लेकर वधू के घर जाता है। वर पक्ष उनका स्वागत कर उन्हें भोज देता है। विवाह भोज में वर-वधू दोनों पक्ष के लोग सम्मिलित होते हैं।¹ उच्च जातियों में वरपक्ष को वधूपक्ष वाले दहेज देते हैं परन्तु पिछड़ी जातियों में वर पक्ष के लोग वधूपक्ष के लोगों को रक्म देते हैं। मुसलमानों में काजी की उपस्थिति में हज्जाम (प्रस्ताव) तथा कबूल (स्वीकृति) की रक्म अदा की जाती है।² इसी समय वधूपक्ष के लिये गेहर की रक्म भी तय की जाती है। काश्तकारों में आटा-साटा की परम्परा भी प्रचलित है, जिसमें वर पक्ष की कोई भी कन्या वधू पक्ष के किसी लड़के को विवाह के लिये दी जाती है। यहाँ प्रायः वर्षा ऋतु में विवाह नहीं होते हैं। विवाहित स्त्रियाँ ससुराल पक्ष के लोगों के सामने आंचल से अपना मुख ढक कर रखती हैं।³

हिन्दू लोग मृतकों का दाह संस्कार करते हैं। भांगी, विश्मोई आदि हिन्दू जातियों में मृतकों को दफनाया जाता है जैसा मुस्लिमों में होता है।

यहाँ गेहूँ, चावल, बेरान, मूठ, जौदा आदि खाद्यान्नों का खाने के रूप में प्रयोग होता है। आग्नीष क्षेत्रों में 'राब' (छाछ) में बाजरे का आटा घोलकर प्रायः संढ्या को उबाला जाता है और दूसरे दिन खाया जाता है। 'खीर' (बाजरे को ओखली में कूट कर, उसका छिलका उतार कर दीक्षाई हिस्सा गोठ पानी में गिलाकर आग पर गाढ़ा होने तक पकाया जाता है) 'सोमरा' (बाजरे के आटे की मोटी सिंकी रोटी) 'घाट' (गवकी का मोटा दल्ला हुआ आटा पानी में पकाकर गाढ़ा बनाया जाता है) तथा दलिया खाया जाता है। कौर, धूमट, फोन, सांगरी और फलियाँ यहाँ की प्रमुख राक्षियाँ हैं।⁴ विवाह आदि शुभ अवसरों पर गुजरी, चूरमा, जलेबी, छुहारे तथा जीर, इत्यादि पकवानों को पकाया जाता है।

मनुष्य के कर्म जिस प्रकार उसके व्यक्तित्व को जानने का सहायक माध्यम है। उसी प्रकार उसकी भाषा, वाणी, शिष्टता व नम्रता उसके व्यक्तित्व के गुणों को जानने में सहायक सिद्ध होता है।⁵ किसी भी देश की उन्नत संस्कृति ने वहाँ के लोग, वहाँ की बोलचाल की भाषा व शिष्ट वातावरण इत्यादि एक सकारात्मक भूमिका निभाते हैं।⁶ जैसे वहाँ की बोलचाल की भाषा

¹ गोविन्द सिंह राठौर-मारवाड़ की सांस्कृतिक धरोहर, पृ० 8.

² Dr. Gopi Nath Sharma-The Social Life in Medieval Rajasthan, P. 12.

³ गोविन्द सिंह राठौर-मारवाड़ की चित्रकला, पृ० 78.

⁴ वही, पृ० 80.

⁵ सुखवीर सिंह जहलौत-राजस्थान के पीढ़ी-रिवाज, पृ० 65.

⁶ राजकिशोर सिंह-प्राचीन भारतीय कला एवं संस्कृति, पृ० 20.

⁷ गोविन्द सिंह राठौर-मारवाड़ की सांस्कृतिक धरोहर, पृ० 8.

में लाडली, चापसी, दादीसा, मामूसा, काकोसा, काकीसा, कंवरसा, नानूसा, भाभूसा, बागीसा, लाडेसर, अन्नदाता, आप पथारोसा, विसाजोसा, जल अरोगायो, आराम फरमावो सा, राज पथारया, सोभा होसी आदि ऐसी अनेक कर्णप्रिय शब्दावली हैं जिससे यहाँ के लोग विपुलता से प्रत्येक दिन प्रयोग करते हैं।

यहाँ के लोगों के जीवन में रचे-बसे गेले, त्योंछर, चत, उत्सव, संस्कृति, साहित्य जिस स्वरूप का दर्शन हमें कराते हैं वह त्याग, संयम तथा वीरता, श्रद्धा, भक्तिभाव और आपसी भाई-चारे व गेल-गिलाप की संस्कृति है।¹ यह इस प्रदेश की अगर धरोहर है जो अनेक आघात सहकर भी अगम है। इस प्रकार विभिन्न देशों और प्रदेशों के गुणों से घेरित होकर सृजनशील मानव ने जिस अद्भुत कल्पना लोक की रचना की, यहाँ की इन्द्रधनुसीय संस्कृति इसका अच्छा उदाहरण है।² मन को मोठ लेगे वाले नृत्य, रंग-धिरंगी घेश-भूषा, शिल्पकला, हस्तकला, संगीत व भाषा की सरसता, शौर्य की विभिन्न भाषाये इस तथ्य को पूरी तरह से साबित करते हैं। विभिन्न संस्कृतियों का आदान-प्रदान एक सहज प्रक्रिया है। बाहर से आने वाली सांस्कृतिक परम्पराओं ने देश में प्रचलित परम्पराओं को प्रभावित और समृद्ध किया।³

इस प्रकार कला एवं सौन्दर्यबोध की सहस्त्रों धारायें हमारे देश में बाहर से आयीं और बहुत सी कलात्मक उद्भावनायें हमारे देश की संस्कृतियों से घुल-मिल गयीं। मनुष्य ने हृदय की तन्मात्र तरंगित भावनाओं को रंग, रूप व आकार दिया जिससे कला व संस्कृति को विभिन्न आयाम मिले।

¹ राजस्थान वैभव श्रीराजनिवास मिश्रा अभिलेखन ग्रन्थ, भाग-2, पृष्ठ 5.

² वही, पृष्ठ 6.

³ वही 1980 दिवाकर-राजस्थान का इतिहास, पृष्ठ 358.



द्वितीय अध्याय

- (a) किशनगढ़ शैली के चित्रों की विशेषताओं का अध्ययन
- (b) चित्रों के भावपक्ष का अध्ययन
- (c) चित्रों के श्रृंगारपक्ष का अध्ययन

द्वितीय अध्याय

किशनगढ़ शैली के चित्रों की विशेषताओं का अध्ययन

किशनगढ़ शैली विविधताओं से परिपूर्ण है। यहाँ के चित्र मधुरतम स्थान गहवाराकाँक्षाओं, सुखा-दुख की भावना, शीर्षपूर्ण उपासकान तथा लोगों के सुख गरीबों के चित्रण के साथ श्रृंगार, प्रेम, भक्ति आदि धार्मिक भावनाओं की विराट कल्पना से भरे हुये हैं। किशनगढ़ की चित्रकला में सागूँठियता की सृष्टि है जिसमें छोटे से छोटे चित्रों ने कला के उन्नयन तथा विकास के लिये आधिकांशिक प्रयत्न किया है। बदलती हुयी विभिन्न परिस्थितियों से कला का स्वरूप भी प्रभावित हुआ है जिसके परिणामस्वरूप प्राचीन सांस्कृतिक स्वरूपों के साथ समिश्रित होकर यह अपनी भिन्नी तथा वास्तव विशेषताओं को सरल रूप में अभिव्यक्त करने में सफल हुयी है।¹

1 डा. रेखा कक्कड़ - कलावंत, राजस्थानी चित्रकला, प्रतिभाभिदा दर्पण, जनवरी 1990, पृष्ठ 603-604.

कविवर रवीन्द्रनाथ टैगोर का मानना है कि जल में उछलने वाली मछली का सौन्दर्य निरपेक्ष दृष्टि रखने वाला ही देख सकता है न कि उसको पकड़कर मारने वाला मछुआर। चित्रण में ऐसी साधना जिसकी दृष्टि निरपेक्ष हो सके अतसत्ता से नहीं प्राप्त होती है। इसके लिये जहन भावनात्मक चिन्तन तथा भिन्नतर साधना की आवश्यकता होती है, तभी चित्र की रचना में भाव, सौन्दर्य व चेतना की मौलिक अभिव्यक्ति होती है।¹ यही सत्ता और सत्ता अभिव्यक्ति किसी भी कला के भावों तथा विशेषताओं को उजागर करती है। चित्रकार अपने आन्तरिक भावों को ही विशेष रूप से कृति के रूप में व्यक्तता है।² तब भावों की एक विशेष शैली गूढ़ रूप से दर्शक के सामने आती है और यही उसकी गिनता अथवा विशेषताओं का बोध कराती है।

शैली या Style शब्द लैटिन भाषा के 'स्टिलस' शब्द से बना है और हिन्दी में यह शैली शब्द के रूप में प्रयुक्त होता रहा है। शैली शब्द जो भिन्न-भिन्न शब्दों के रूप में जानी जाती रही है, समय और फल के साथ-साथ परिवर्तित होती रही है। कलाकार के मन में निर्मित प्रतिरूप ही उसकी शैली बन जाती है। शैली लिखने या चित्र को पूर्ण करने की एक विधा है जो रंगों और रेखाओं के माध्यम से तथा कलाकार के व्यक्तित्व, बौद्धिक कलात्मक व सामाजिक संस्कारों के प्रभाव आदि सब कुछ गिनाकर चित्र के रूप में अभिव्यक्ति होती है।³

राजस्थान में विभिन्न रियासतों में विकसित होने वाली शैलियां पनपकर अपने-अपने राज्यों के नाम से प्रचलित हुई हैं।⁴ मुगलों के बाद जिन चित्रकारों ने राजस्थान में आश्रय लिया, वे अधिकांशतः दरबार में रहकर ही अपनी कला को गिरासते, संवारते रहे।⁵ राजस्थान की सभी शैलियां किशनगढ़, जोधपुर, उदयपुर, कोटा, भुंसी, बाधद्वारा, अलवर और बीकानेर शैलियां आज भी अपनी रियासत के ही नाम से प्रचलित एवं विख्यात हैं।

राजस्थान की इन प्रांतीय शैलियों में किशनगढ़ शैली अपनी विशेषताओं के कारण चित्रकला के इतिहास में महत्वपूर्ण स्थान रखती है।⁶ इस शैली में रंगों का सौन्दर्य, रेखाओं का लावण्य, साक्षर्य तथा काव्य के रूपकों की अभिव्यक्ति इतनी गुंथर है कि उनका अनुभव करने पर हमें कला व कविता दोनों के आनन्द की अनुभूति हो जाती है।⁷ रेखाओं में इतना प्रवाह व नरिणयता झलकती है कि कम रेखाओं के प्रयोग होने पर भी वे अपने विषय को पूर्ण अभिव्यक्ति प्रदान कर देती हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि मावों चित्रकार ने अपनी तुलिका द्वारा आरम्भ से अन्त तक एक लय व गति में चलकर चित्र पूर्ण किया हो।⁸ ये शिख भावों की अभिव्यक्ति में इतने सक्ति सज्जन हैं कि वे कलाकार की

1 राधेश्याम - *कुंवर रस के पितारे राजनोपाल विजयवर्मा*, राजस्थान पत्रिका, पृष्ठ 5

2 यही, पृष्ठ 6

3 राधेश्याम - *सौन्दर्य बोध की चेतना के लिये चित्र*, राजस्थान पत्रिका, पृष्ठ 4

4 R.K. Tandon - *Indian Miniature Painting*, P. 40

5 वाचस्पति गौरीश - *भारतीय चित्रकला का इतिहास*, पृष्ठ 90

6 सुरेन्द्र सिंह चौहान-*राजस्थान की चित्रकला*, पृष्ठ 112

7 यही, पृष्ठ 113

8 राजनोपाल विजयवर्मा - *राजस्थानी चित्रकला*, पृष्ठ 2

अनवरत साधना का परिणाम प्रतीत होते हैं।¹ इन चित्रों में कल्पना तथा भावनाओं का मुख्य आधार एक ही था वह था सदा कृष्ण की युगल लीला के दर्शन की अभिलाषा, आत्मा व परमात्मा के मिलन की अभिनेत्र व्याकुलता।

इस तथ्य को नकारा नहीं जा सकता है कि किशनगढ़ सैली में कुछ विशिष्ट अद्वितीय गुणवत्ता है जिसने किशनगढ़ जैसी एक साधारण सी नगरी को विश्वभर में प्रसिद्ध कर दिया।²

कवि एवं कृष्ण भक्त सावन्तसिंह अथवा बागरीदास के नेतृत्व में सुन्दर तृप्तिका के स्पर्श से चित्रित रचनाओं ने कलागर्गलों व विद्वानों का ध्यान अपनी ओर आकर्षित किया। यही बागरीदास किशनगढ़ की चित्रकला को नवीनता प्रदान करने वाले रसिक, भावुक, कला-गर्गल एवं सन्त हैं। इनके द्वारा रचित पदावलियों ने सम्पूर्ण राजस्थान में कृष्णभक्ति की अजस्र धारा बना दी। किशनगढ़ के अधिकांश चित्रों में इन्हीं पदावलिओं की प्रेरणा अभिव्यक्त होती दिखलाई पड़ती है।³ सावन्तसिंह के समय में किशनगढ़ की कला ने विशिष्ट प्रतिगान निर्धारित किये। किशनगढ़ के चित्रों में जहाँ एक ओर गनोदैह्यमयिक प्रभाव परिलक्षित होता है वहीं दूसरी ओर धाय, अजन्ता, सितलयासल आदि गुणधर्मों ने नवें चित्रकृतियों की भांति इनमें भी एक निव्यभिक्त, तत्वात्मक रेखाप्रवाह दिखलाई पड़ती है। यहाँ राधा कृष्ण की गुहाकृति की एक विशिष्ट सैली है जो इसे अन्य सैलियों से पृथक् करती है।⁴ इन्हीं विशिष्टताओं के साथ किशनगढ़ के कलाकारों ने रूप, रंग व कला का संगम कर एक नवीन अद्भुत स्वर्णित संसार की रचना की।

जिस विशिष्ट सम्प्रदाय ने इस सैली को प्रेरित किया था वह था बल्लभाचार्य सम्प्रदाय। जिसके प्रणेता एक तेलगू ब्राह्मण थे, जिन्होंने श्रीनाथ सम्प्रदाय का प्रारम्भ किया। ये बुद्धि मार्ग के समर्थक थे। उनके अनुसार यह मार्ग आनन्द का मार्ग है। किशनगढ़ के सभी शास्त्र बल्लभ सम्प्रदाय में दीक्षित होने के कारण प्रायः साहित्य, कलाप्रेमी तथा कृष्ण भक्त रहे थे।⁵ बागरीदास का उपास्यभाव श्रृंगारिक है। यही कारण है कि उस समय दशों चित्रों में राधाकृष्ण की श्रृंगारप्रधान लीलाओं के चित्र विशेषतः मिलते हैं चित्र फलक 38, 40, 55, 45, 43, 64, 65, आदि। इस सम्प्रदाय में राधाकृष्ण के युगलस्वरूप की आराधना तथा भक्ति पर विशेष बल दिया गया है। कृष्ण की विभिन्न लीलाओं- को श्रवण कीर्तन और सङ्कलोक का साधन मार्ग बतलाया गया है। इस प्रकार राधाकृष्ण की भक्ति से ओतप्रोत समाज के लिये एवं स्वान्तःसुखाय के लिये कलाकारों ने कृष्ण की विभिन्न लीलाओं को चित्रों में साकार किया है।⁶ किशनगढ़ के चित्रों पर ब्रज साहित्य व संस्कृति का भी प्रभाव दिखायी पड़ता है। बल्लभ सम्प्रदाय के अनुसार श्रीकृष्ण ही पूर्णानन्दस्वरूप पुस्तोत्तम परमब्रह्मा हैं। उनके माधुर्य वक्त्र को प्रचारित एवं प्रसारित करने का श्रेय बल्लभाचार्यजी को ही

1 राजस्थान वैभव श्री रामनिवास मिश्रा अभिलेखन बोर्ड, भाग-2, पृ 96

2 Rooplekha, Vol- XXV, Part -1, Banerjee - Kishangarh Painting, P. 14

3 डा. फैजल अली खान - भक्तवर बागरीदास, पृ 20

4 Krishan Chaitanya - A History of Painting, Rajasthan Tradition, P. 127

5 रामनोपाल दिखवनीय - राजस्थानी चित्रकला, पृ 2

6 Erick Dickinson - Kishangarh Painting, P. 5

है।¹ चलनभाचार्य को प्रभाव से काव्य एवं ललित कलाओं में भक्ति द्वारा बचीन आन्दोलन का सूत्रपात हुआ और अष्टछाप की स्थापना हुयी। इसमें समितित सूरदास, बन्ददास, परमानन्ददास इत्यादि कवियों ने कृष्ण को चरित्र नायक गाया² और उनकी शृंगारमयी भक्तिधारा को सम्पूर्ण उत्तर भारत में प्रवाहित किया।³ इसी भक्ति धारा में सादन्तसिंह तथा उनके वंशजों की आत्मा रमी।

वैसे तो राजस्थान की सभी शैलियों में राधाकृष्ण से सम्बन्धित जीवन के प्रत्येक पक्ष का अंकन साहित्य व धार्मिक ग्रन्थों में वर्णित कथाओं के आधार पर हुआ है। परन्तु प्रत्येक शैली का अपना निजस्व है। वे अपनी-अपनी विशेषताओं के द्वारा पहचानी जाती हैं। नोदाइ शैली में यदि कृष्ण के वात्सावस्था से सम्बन्धित चित्रों की भरमार है तो किशनगढ़ में राधा कृष्ण की प्रेम लीलाओं के चित्रण की प्रधानता मिली है, परन्तु इन प्रेम दृश्यों में किसी प्रकार की अश्लीलता का भाव नहीं है बल्कि इनका अंकन आध्यात्मिकता व भक्ति के परिप्रेक्ष्य में ही हुआ है। चित्र फलक 19, 26, 29, 38, 56। गोपियों के काव्य में ज्यों ही बंसी की मधुर लहरी का मुखम होता है तो वे लोकशास्त्र चमककर तुरन्त ही श्रीकृष्ण के समीप पहुँच जाती हैं। कृष्ण ने गोपियों के साथ चन्द्र रात्रि में रास रचाया था जिस पर कलाकारों ने अनेक चित्रों का अंकन किया।⁴ चित्र फलक 41। वृक्षां से नृत्य सज्जन कुंज, मीलमेलन में मिलमिलाने वाले और पूर्णिमा का चमकता चाँद तथा गीसे के भाव में प्रसुप्ति कललल य रैता पत्रमुच्छ, यगुना की सीतल सरितप्रवाह के अंकन के बिना चित्र अपूर्ण से माने जाते हैं।

किशनगढ़ शैली ने मध्यकालीन संस्कृति व सभ्यता और हिन्दी साहित्य व काव्य के भाव जगत को साकार किया। यहाँ की चित्रकला हिन्दू साहित्य संग्रह की सजीव प्रतिकृति है।⁵ किशनगढ़ के चित्रकार वास्तव में रंगों व रेखाओं के जादूगर थे।⁶ उनकी अभूतपूर्व चरित्रवाचना नेत्रों को सुख प्रदान करती है। किशनगढ़ शैली के चित्र इसके अविरल स्रोत हैं। यहाँ न केवल भक्ति रस से ही सम्बन्धित चित्रों की अभिव्यक्ति हुयी है बल्कि शृंगार विषयक उच्चकोटि के काव्य व साहित्य के आधार पर बहुत सा चित्रण कार्य हुआ है।⁷ परन्तु इस शैली ने माधुर्य भक्ति का हलना अधिक प्रचार व प्रसार हुआ कि इसकी सभी भक्ति व शृंगार सम्बन्धी रचनायें एक जैसी ही प्रतीत होती हैं। चित्र फलक 26, 27, 32, 35, 38, 55। श्रीमद्भागवत, गीतगोविन्द, रागायन आदि ग्रन्थों के आधार पर कृष्णभक्ति के चित्रों का अंकन हुआ है। महाभारत के कृष्ण चरित्र से सम्बन्धित चित्र रुक्मिणी हरण प्रसंग तथा अन्य कथाओं के रूप में वन-वन विखरे पड़े हैं। चित्र फलक 42। मध्यकालीन कवि केशवदास, देव, विद्यापी, मतिराग य नागरीदास आदि के काव्य को सभी शैलियों के चित्रकारों ने अपने चित्रों के अंकन का आधार बनाया। यद्यपि चित्रकारों ने कृष्ण के जीवन के सगस्त पक्षों का अंकन किया है तथापि उनके रसिक रूप का अंकन करना कलाकारों को

1 राजस्थान वैभव श्री राजनिवास मिश्रा अभिलेख ग्रन्थ, भाग-2, पृ 97

2 डा. जयसिंह नीरज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्णकव्य, पृ 25

3 रामनाथ - मध्यकालीन भारतीय कलाओं और उनके चित्रण, पृ 40

4 Krishan the Divine Love Myth & Legend through Indian Art, P-41

5 Jamsela Brijbhushan - The World of Indian Miniatures, P-40

6 चण्डरूपति वैरोला - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृ 18

7 यही, पृ 18

विशेष रूप से प्रिय रहा है। कृष्ण के शैशव तथा यौवन लीलाओं ने चित्रकारों तथा संरक्षकों को विशेष रूप से सम्मोहित किया।¹ परन्तु किशनगढ़ शैली में कृष्ण के प्रेमी रूप का ही अंकन अधिक हुआ है।² चित्रफलक 18, 40, 41।

भागरीदास जो किशनगढ़ कला शैली के प्रभेदा के रूप में जाने जाते हैं के कलात्मक समय में किशनगढ़ शैली को एक नया आयाम मिला।³ भागरीदास ने 69 खण्डों की रचना की जो नानरसगुच्छय संग्रहण के भाग से प्रसिद्ध है। जिनके प्रमुख विषय मुख्यतः राधा कृष्ण की विभिन्न प्रेमगी लीलाओं से ही सम्बन्धित हैं। उनके प्रमुख गान्धो में गनोत्सवगंजरी, युगलरस भावुरी, कनकविलास, श्रीभविहार, पावसचर्चरी, रासर सलता इत्यादि हैं।⁴ कविवर भागरीदास की प्रिया घणीतणी वन सौन्दर्य जो राधा की आकृति का एक आदर्श गोंडल थी चित्रकारों ने अत्यन्त सुन्दरता के साथ उत्कृष्ट चित्रण किया है। भागरीदास की शृंगारध्वजा तथा भायुक्ता ने कविता के रूप में कृष्णभक्ति की ऐसी पवित्र धारा प्रवाहित की कि उन्होंने अपने राजपाट का त्याग कर दिया और उसी अनुराग में लीन हो गये।⁵ उन्होंने स्वयं लिखा है-

“जहां फलत तहं सुख बही, फलत दुखन को गूल
सबै फलह हक राज में, राज फलह की गूल।”

सागन्धिसिंह चित्र के भावों को रंगों तथा रेखाओं के माध्यम से रूप प्रदान करने वाला कलाकार बिहालचन्द था।⁶ बिहालचन्द एक सम्भाव्य धराने से सम्बन्ध रखते थे क्योंकि उनके प्रपिता गूलराज सूरध्वज राजा सागन्धिसिंह के दरबार में गन्धी थे। ये कर्णर से पहाड़ी शैली की छाप अपने साथ लाये थे जिसका प्रभाव किशनगढ़ शैली पर भी पड़ा। बिहालचन्द के अतिरिक्त नाननराग चितोरे, छेदू, भैरु, धन्ना, अमरचन्द इत्यादि चित्रकार भी उत्कृष्ट कलाकारों की श्रेणी में ही आते हैं।⁷ किशनगढ़ के चित्रण प्रिय अक्षिपत्र प्रेम प्रसंगों पर ही आधारित हैं। नयनमिलन, नयनतन्त्री, जलविहार, राधाकृष्ण शृंगार, युगल विहार, लीला छाय-भाय, संयोग शृंगार आदि से सम्बन्धित चित्रों का अंकन गढ़े ही भावपरक व संवेदनशील ढंग पड़े हैं।⁸ चित्रफलक 18, 29, 35, 49।

राम-रामनियों का अंकन यद्यपि राजस्थान की अन्य शैलियों में बहुत हुआ परन्तु किशनगढ़ शैली में इस तरह के चित्र न के बराबर प्राप्त होते हैं।⁹ चित्रकारों ने परम्परागुल शृंगारिक भावनाओं को आधार बनाकर चित्र निर्माण में अपनी दक्षिण चलायी।

1 M.S. Randhawa - Kishangarh Painting, P. 8

2 A. K. Swamy - Rajput Painting, P. 25

3 वाचस्पति गीरोता - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृ 163

4 डा. जयसिंह गीरोता - राजस्थानी चित्रकला और शिल्पी कृष्ण काव्य, पृ 100

5 आर. ए. अवाल - भारतीय चित्रकला का विवेचन, पृ 111

6 आर. ए. अवाल, विश्वकोश, 15 फरवरी 1998, पृ 5

7 पद्मश्री रामनारायण चित्रकलाश्री अभिनवगण अन्ध, भाग-2, पृ 18

8 Dr. Jai Singh Neeraj - Splendour of Rajasthan, P. 22

9 डा. सुनन्द - राजस्थानी राजमाला १९७४, पृ 54

किशनबगढ़ शैली ने भारी वन अंकन विभिन्न रूपों में हुआ है। भारतीय कविता में वहाँ 18 ओर भारी को शास्त्र व आकर्षक रूप प्रदान किया गया है।¹ वहीं दूसरी ओर उसे वेदना की प्रतिगूर्ति भी माना गया है। प्रेम का आधार स्त्री है इसीलिए चित्रों में स्त्रियों का भावनाओं तथा संवेदनाओं से युक्त प्रेमी की ओर जाते हुये कुंजों के मध्य छान्द में प्रतीक्षा करते हुये या प्रेमी से मिलन के रूप में ही अधिकांशतः अंकन किया गया है। चित्र फलक 27, 32, 35, 38।

भारी अपने मासूम व कोमलतापूर्ण सौन्दर्य से आकर्षित करती है। यही आकर्षण उसके प्यार करने की शक्ति है व कि प्यार किये जाने की, जो कविता या चित्रों में प्रदर्शित हुयी है।² यही विचार भारतीय साहित्य परम्परा में भी विश्लेषित हुये जिसमें भाबुदत्त की रसगंजरी, केशवदास की रसिकप्रिया, विहारी की विहारी सतराई आदि मुख्य हैं।³ इस चित्रशैली की भारी संस्कृति की प्रतीक सदा अपने पौराणिक सन्दर्भ को वर्तमान से जोड़ती सी लगती है। सदा मानक चित्र में (चित्र फलक 30) किशनबगढ़ की आदर्श भारी का सौन्दर्य पूर्ण रूप से अभिव्यक्त हुआ है।⁴ कृष्ण की प्रिय बालसती तथा प्रेमिका सदा सविस्तररूप भावित, प्रेम व मिष्ट की प्रतीक थी। वह आज भी आदर्श मायिका के रूप में गूफ सन्देश देती हुयी सी प्रतीत होती है। प्रुष्टिगाम्य सगंधास में इन्हें सविस्तररूप होने के साथ-साथ सदासली के रूप में भी मान्यता प्राप्त है, जिसका चित्रण कलाकारों ने अपने चित्रों में नई मनोयोग से किया है। कंभर कला के चित्रों ने जिस प्रकार भारी छवि के गवोर अंकन ने अपनी दक्षता का परिचय दिया है उसी प्रकार किशनबगढ़ शैली ने भी चित्रकारों द्वारा भारी रूप का अद्वितीय अंकन किया गया है। वास्तविकता तो यह है कि किशनबगढ़ शैली का गूढांकन भारी चित्रों की दृष्टि से ही होता है। भारी सौन्दर्य का जितना भी चित्रण सम्भव हो सकता था, चित्रकारों ने दर्शित किया है।

किशनबगढ़ शैली के चित्रों में एक प्रमुख विशिष्टता गुणाकृतियों का अंकन है जो अन्य शैलियों से उसे पृथक् करती है।⁵ प्रतीत होता है कि किशनबगढ़ शैली के चित्रों में भारी गुणाकृति का अंकन सायन्तसिंह की प्रेमिका यणीठणी के गौडल बजाकर ही किया गया होगा क्योंकि सदा की यह विशिष्ट गुणाकृति, लम्बा मुख, तीक्ष्ण मुँहकी नासिका, लाल अधर, बेल कमलपत्र जैसे, क्षुद्र आकार में छोटी और मुँहकी उंगलियाँ लम्बी, पतली एवं लामित्वपूर्ण हैं। ये कविता तथा साहित्य में वर्णित गुणाकृति पर आधारित नहीं प्रतीत होते हैं क्योंकि काव्य, कविता तथा साहित्य पर आधारित गुणाकृतियों का अंकन इतना सहज व सामान्य है कि इनके आधार पर विशिष्ट गुणाकृति का चित्रण बारी हो सकता है।⁶ चित्र फलक 11, 30, 44, 45, 46, 47। यदि होता तो इसी गुणाकृति को हम पुनः अन्य राजस्थानी शैलियों तथा पहाड़ी शैलियों के चित्रांकन में पाते जिसने इस भावित परम्परा से घनिष्ठ सम्बन्ध बनाने रखा

1 A.K.Swamy - *Rajput Painting*, P. 30

2 Krishna the Devine Love Myth & Legend through The Indian Art, P. 20

3 सुरेन्द्रसिंह चौधरी - *राजस्थानी चित्रकला*, पृ 177

4 आज, *साप्ताहिक विशेषांक*, 15 फरवरी 1998, पृ 5

5 Dr. Sumhendara - *Splendid Style of Kishangarh Painting*, P. 40

6 Krishna Chaitanya - *A History of Painting, Rajasthan Tradition*, P. 124

था।¹ सावन्त सिंह व बणीतणी का चित्र फलक 28 भी इसी परम्परा की ओर संकेत करता है कि विश्वनाथ शैली में राधा की विशिष्ट गुणाकृति को अंकन ने बणीतणी के रूप को आदर्श प्रतिमान बनाया गया होगा।² राधा को गुणाकृतियों के आधार पर ही कृष्ण की गुणाकृतियों का भी अंकन हुआ।³ गुणाकृति अंकन के उपरोक्त सभी लक्षण भारतीय चित्रांकन की परम्परा की निरन्तरता को दर्शाते हैं। पाँचवीं सताब्दी ई० पू० के केंद्रीय स्फुल आफ मालवा, बवारस, मथुरा और गान्धार क्षेत्र के बुद्ध एवं बोधिसत्व के मुख पर इसी कमलपत्र के सदृश क्षेत्र दिखायी पड़ते हैं।⁴ बवारस शैली में अंकित बुद्ध के चित्र में ओष्ठ का अंकन धनुषाकृति के रूप में हुआ है। अजन्ता के चित्रांकन में विशेषकर पद्मपाणि बोधिसत्व के आकार में भी यही विशेषता मिलती है। पूर्वी भारत में मथुरा एवं बवारस शैली में यही विशेषता बारहवीं शती ई० पू० तक लगातार चलती रही। प्रो० डिफिन्सबल इसे भारतीय कलाकारों व मूर्तिकारों की एक अभूतपूर्व परम्परा मानते हैं।⁵

लग्ने उठे राजनाकृति वाले क्षेत्र, तीसरी लग्नी नाक, उसमें लटकता नेसर या बद्ध त्रिकोणाकार, पतले ऊपर की ओर बिन्धे अधर, छोटी व आगे निकली चुथी चित्तुक, चौड़ी कण्ठपटी, माथे पर शीशपूज, कान के समीप लहराती बालों की लट, कटिप्रदेश तक लहराते बाल, लग्नी नीचा में अनेक मोतियों की मालाये, एक हाथ में पारस्परिक बीजे आँचल का पल्ला पकड़े तथा दूसरे हाथ में कमल की पंखुड़ी पकड़े नानदीदास की प्रेरिका का यह चित्र विश्व प्रसिद्ध हो चुका है।⁶ यूरोप ने गोधागिरि के चित्र को जो लोकप्रियता प्राप्त है यही बीरव राजस्थानी शैली में बणीतणी के चित्र को प्राप्त है।⁷ वह बणीतणी की सुन्दर गुणाकृति व नेत्रों का ही जानू था जिसके कारण उसका चित्र सारे जगत में विख्यात हो गया। ऐसे नेत्रों का वर्णन सावन्तसिंह ने अपनी रचना इस्क गजब में इस प्रकार किया है⁸ -

“वर्णो सुरागे आरत भरे नैगमि उरुने नैग
गानरिया किय में वसों यह रूप रस नैग।”

जिन नेत्रों का उन्होंने विविध रूप में सरस वर्णन किया है। विशिष्ट रूप से उन नेत्रों का साक्षात्कार बणीतणी में किया होगा और यही नेत्र उनके साहित्य कला के स्रोत बने होंगे। चित्रकला 18 में अंकित राधा-कृष्ण के नेत्र इस वाक्य को शब्दशः सत्यरूप में प्रकट कर रहे हैं। नानदीदास द्वारा बनाये गये कुछ रेखाचित्रों से यह स्पष्ट होता है कि वे स्वयं नेत्रों के अंकन पर भये-बने प्रयोग करते रहते थे। निःसन्देह ये पारम्परिक चित्रण से समुत्पन्न नहीं थे।⁹ चित्रों में राजनाकृति वाले वे विस्मय तथा कमल की गहरी काँठिया से अधिक स्पष्ट हुए चर्च नेत्र मादकता का भाव लिये चित्रित किये गये हैं। चित्रकला 18, 30, 55, 61, विश्वनाथ के चित्रों में नेत्र एक मुख्य विशेषता है जो अन्य राजस्थानी शैलियों में नहीं पायी जाती है जिससे विश्वनाथ शैली के चित्र स्वतः ही अन्य शैलियों से विलग हो जाते हैं।

1 Krishan Chaitanya - A History of Painting, Rajasthan Tradition, P. 124

2 M.S. Randhuwa - Kishangarh Painting, P. 8

3 Dr. Sita Sharma - Krishan Leela Theme in Rajasthan Miniature, P. 77

4 Rooplekha, Vol. XXV, Part I, Banerjee - Kishangarh Painting, P. 24

5 वही, पृ० 24

6 पद्मनी समन्वयित विश्वनाथीय अभिनवज्ज अन्ध, भाग-2, पृ० 179

7 आज, साप्ताहिक विशेषांक, 15 फरवरी 1998, पृ० 5

8 डा. फैवाल अली खान - भक्तार नानदीदास (अप्रकाशित ग्रंथ अन्ध), पृ० 8

9 Krishan Chaitanya - A History of Painting, Rajasthan Tradition, P. 125

नेत्र व मुखाकृति को अंकन के साथ बारी आकृतियों का अंकन भी किशनमन्द शैली की अपनी नैतिक विशेषता है। स्त्री आकृतियों को विशेष रूप से बहुत कोमलानी और लतिका के समान लचकदार, पतली, लम्बी और छहरे शरीर वाली बनायी गयी है। जैसा कि चित्र फलक 44, 50, 60 आदि में अभिव्यक्त हो रहा है। उन्नत किन्तु उते हुवे अर्द्धविकसित वक्षस्थल, अत्यन्त क्षीण कटि, लम्बी पतली लयालक उभलियाँ, पैरों को छुपावे लहंगा किशनमन्द की बारी का कण्ठ हरी कागिनी वाला रूप नेत्रों के समक्ष उपस्थित कर देता है।¹ चित्र फलक 30, 44, 45, 46, 47, 61, 63, 66 इत्यादि चित्रों में बारी के आदर्श रूप का अंकन मिलता है। चित्र फलक 60 में बायिका को स्वयं के पश्चात् एक छोटी दौकी पर सड़े नीले बालों को सुलझाते हुये अंकित किया है जिसमें से बारी की मुब्दे टपक रही हैं। बायिका को लम्बी छहरी लतिका के समान लचकदार अंकित किया गया है। हाथ पैरों में आस्ता, पनी केश ससि जो कमर से नीचे तक चित्रित की गयी है। स्वाभाविक रूप से अर्द्ध विकसित वक्ष, कपोलों पर लहराती अलक, उन्नत बीया, सुडोल शरीर बारी आकृति की विशेषताओं को पूर्णतया प्रदर्शित कर रहे हैं।²

स्त्री आकृति की ही भाँति पुरुष आकृति भी सर्वोत्कृष्ट भारतीय कला परम्परा के अनुसार ही है।³ उनके कण्ठे शक्तिशाली एवं लचीले हैं। चौड़ा वक्ष बीचे क्षीण कटि में परिवर्तित हो जाता है। चित्रफलक 12, 15, 18, 19, 20 इत्यादि चित्रों में पुरुष के इसी रूप की अभिव्यक्ति मिलती है। इस तरह की चित्राभिव्यक्ति प्राचीन काल में बौधिसत्व बुद्ध एवं सीधकर के चित्रों में भी प्रयुक्त हुयी है।⁴ जटानूट की तरह ऊपर की ओर उठी गोती की लडियों से युक्त श्वेत गूँथिया पगड़ी, समुन्नत ललाट, लम्बी बासिण, गहुर स्मित से युक्त पतले अक्ष, खेजनाकृति वाले नेत्र, लम्बी सुराहीदार नदन आदि का अंकन पुरुषाकृति में देखने को मिलता है।⁵ चित्र फलक 12, 15, 18, 23, 50 इत्यादि। राधाकृष्ण की मुखाकृतियों में जो समानता दिखलानी पड़ती है सम्भवतः कलाकारों ने अभ्यासवश ही किया होगा।⁶

राधाकृष्ण के सुकोमल भावों को चित्रित करने में किशनमन्द के कलाकारों ने आद्वितीय दक्षता हासिल की है जो फौजदा शैली की विशेषता के ही समान है।⁷ यद्यपि कलाकारों ने सुहरी, जल्लासपूर्ण व प्रेम आसक्ति आदि भावों का ही प्रायः चित्रण किया है परन्तु क्रोध, दुःख, शक्ति, लज्जा आदि भावों की सुस्पष्ट अभिव्यक्ति भी यहाँ के चित्रों में दृष्टिगोचर होती है।⁸ राधा को पान पेश करते हुये चित्र फलक 32 में राधा का शाल, सींग

1 Dr. Situ Sharma - *Krishan Leela Theme in Rajsthani Miniature Painting*, P. 77

2 *Indian Miniature Painting*, P. 112

3 Rooplekha, Vol-XXV, Part I, Banorjee - *Kishangarh Painting*, P. 24

4 Krishan Chaitanya - *A History of Painting, Rajasthan Tradition*, P. 15

5 रामगोपाल विजयवर्मा - *जयस्थानी चित्रकला*, पृ 2

6 Anjana Chakravarti - *Indian Miniature Painting*, P. 69

7 वही, पृ 69

8 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 10

और पारलौकिक सौन्दर्य कृष्ण के गुरुत्वाभाव से बहुत साम्य रखता है। माला पहनाते समन स्त्रियोगी के मुख पर गदुल पेग तथा प्रेमियन का समर्पित भाव (चित्र फलक 42) 'कुन्दनपुर मे पद्मय' नामक चित्र में (चित्र फलक 2) दोनों कन्दुओं के मुख पर लज्जित भाव तथा 'राधा-कृष्ण नागीणों के साथ' (चित्र फलक 32) नागीणों के मुख पर अवलम्ब भवित भाव तथा राधा के मुख पर लज्जा के भाव दर्शनीय हैं।¹ चित्रों में मुखाकृतियों की मुद्राओं और उनकी अभिगाओं से उनके मनोभाव इतने स्पष्ट रूप से मुखरित हुये हैं कि चित्र की घटना का विवरण बिना बताये ही समझ में आ जाता है। विः सन्देश किसमनमद शैली के चित्र भावाभिप्रेत की दृष्टि से अतिविशिष्ट हैं।²

परम्परागत शैली में निर्मित इन चित्रों में पाया जाने वाला अलंकरण एक प्रमुख गुण है।³ वस्त्रों की सज्जा, पगड़ी तथा पटकों का अलंकरण व आभूषणों का अंकन चित्रकारों ने अत्यन्त कुशलता से किया है। मोती की माला में लट्ठों को ब्रौंग रंग या हल्के सफेद रंग के गठों मिनचुओं से चित्रित किया है जो राजस्थानी शैली की ही विशिष्टता है।⁴ जिसे वसोहली शैली में भी अपनाया है। अलंकरणों की अधिकता, सौजन्य तथा सादर्य की अत्यधिक व्याख्या यहाँ के चित्रकारों की शिव अभिव्यक्ति है। चित्र फलक 46, 47, 53 इत्यादि। फूलों एवं अंदाकारों से सुसज्जित पणीतणी का सप सौन्दर्य मानव मन को ऐसे कल्पनालोक में ले जाता है जहाँ रस की अनुभूति होने लगती है।⁵ (चित्र फलक 30)

किसमनमद शैली में पुरुषों की येशभूषा में अधिकतर पारदर्शक घेरदार खाना,जाने के अन्दर पैरों में चुस्त पायजागा, कटि में अलंकृत पटका, सिर पर विभिन्न रत्नों से अलंकृत पगड़ी तथा पैरों में जूतियों का अंकन हुआ है।⁶ महाराजाओं व मुख्यनायक (कृष्ण) को सफेद रंग का खाना पहने चित्रित किया गया है। चित्र फलक 9, 10, 15, 20, 24, 34, 55।

महाराजाओं को तलवार या फटार धिये चित्रित किया गया है। कभी-कभी पर तलवार और बाल सटकाये हुये भी चित्रित किया है। सम्भवतः यह राजपूतों की धीर पूजा की भावना का परिणाम है।⁷ स्त्रियों के परिधान में अधिकतरतः लहंगा-धोली तथा पारदर्शी बुपट्टे का अंकन है। कम से कम रेखाओं में अंकित वस्त्रों की सिलवटें उस पर अंकित सुवर्ण आलेखन व नूटियों का अंकन वस्त्रों की शोभा को द्विगुणित कर देता है। चित्र फलक 11, 18, 20, 30, 46, 47।

1 डा. जर्जिंस नील - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कवच, पृ 30

2 Hilde Bach - Indian Love Painting, P. 61

3 M.M. Deneck - Indian Art, P. 27

4 Roopkikha, Vol-XXV, Part I, Banerjee - Kishangarh Painting, P. 22

5 रामशोशल विजयवर्णीय - राजस्थानी चित्रकला, पृ 2

6 Dr. Sita Sharma - Krishan Leela Theme in Rajasthan Miniature Painting, P. 77

7 रामनाथ - भारतीय कला और उनकी विकास, पृ 20

चित्रों में प्रयुक्त रंग योजना सजीव एवं आकर्षक है। “दुर्लभ ज्यों तन गोती साँवल और शरीर” शारीरिक रंग योजना के अनुकूल वर्णन हुआ है। सहायक के सुयोग्य भावों को चित्रित करने के लिये कलाकारों ने अधिकतर इन्के रंगों का प्रयोग किया है।¹ वास्तव में शिवालक रंगों के चयन में प्रकृति वस्त्रभूषण, मानवशरीर, स्थापत्य आदि उपकरणों से प्रेरित हुये हैं।² स्वेत व गुलाबी रंगों का प्रयोग चित्रों में एक अद्भुत एवं आकर्षक प्रभाव पैदा करने में सफल हुआ। अन्य रंगों में गहरा नीला, हरा तथा स्लेटी प्रमुख हैं।³ चित्र फलक 13, 15, 20, 50।

प्रकृति के अद्भुत संगीतमय स्वरसूरी का सूक्ष्म निरीक्षण एवं अध्ययन करने की ऐसी प्रतिभा निश्चित रूप से कलाकारों के मौखिक चिन्तन को परिलक्षित करती है।⁴ चित्रों में प्रकृति व मानव के सन्ध्यात्मक सम्बन्धों का कलात्मक स्वरूप दृष्ट्य होता है। प्रकृति की गन्धोहरिणी छटाओं को कलाकारों ने अपनी कला कृतियों में उतारने का प्रयास किया है, जिसमें एक विशेष प्रकार की रूपाभिव्यक्ति और एक शान्त एवं धीरे गम्भीर सौन्दर्य है। यही हमें कान्हा शैली की विशुद्ध शास्त्रीय गुणवत्ता की याद दिलाता है। किशनबद्ध के कलाकारों ने जैसा इन्क्यालित्यपूर्ण सुन्दर जीवन्त प्राकृतिक दृश्यों का अंकन किया है वैसा अन्य शैलियों में दुर्लभ है। ये प्राकृतिक दृश्य जीवन से भरपूर हैं क्योंकि इनमें दिव्य प्रेमी युग्म का समागम है।⁵ इस तथ्य को नकारा नहीं जा सकता है कि वे प्रकृति चित्रण के अंकन में सिद्धहस्त थे। इन चित्रों के कलाकार समस्त राजपूत कला की विरासत के प्रतीक थे। वे अपने पूर्वजों से रंग योजना के क्षेत्र में और इन विषयों या सिद्धांतों को सफलता से प्रतिपादित करने में भी बहुत आगे थे।⁶

वास्तव में चित्रित परिवृष्टों का अंकन आवृष्टियों के भावों को व्यक्त करने के लिये प्रतीक रूप में हुआ है जैसे प्रेमीयुग्म के सितले हृदय तथा प्रेम की सुलब्ध के प्रतीक रूप में उद्यान में सितले पुष्पों का चित्रण किया गया है। चित्र फलक 33, 52। यदि कोई नायक अथवा नायिका विरह वेदना से पीड़ित है तो उसके दुःख से दुखी किम्बोन्मुख पक्षियों तथा वृक्षों का चित्रण हुआ है। वसन्त की अभिव्यञ्जना के लिये गरिपक्ष आय फलों से बत वृक्षों का प्रयोग किया गया है। रतिभाव को व्यक्त करने के लिए सुनयित वृक्ष वाली शीशी, वृक्षों से लिपटी लतारे, सरोवर में उर्ध्व या किम्बोन्मुखी सारस युग्म का यत्र-तत्र प्रयोग मिलता है। नदी की रूपरसी सतह पर तैरती बौकायें दृष्टिगोचर होती हैं। उद्यान में स्थित पुष्पों तथा फलों से आवृत वृक्ष जिनमें कैले, सरो, पीपल, कदम्ब के वृक्ष हैं जो उपवन की शोभा को अनुपम रूप प्रदान करते हैं। नदी के उस पार वृक्षों के झुगुटों में दूर तक

1 अविनाश नानुर वर्मा - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृ 210

2 Philip & Rowson - Indian Painting, P-28

3 राजस्थान वैभव शैलीमित्रास निर्या अभिलेख अभि, पृ 96

4 ज्ञो पुष्पलता-रीतिमयीली कुंभारिक तलसहस्रों का तुलनात्मक अध्ययन, पृ 156

5 Indian Miniature Painting, P 97

6 Anjana Chakravarti - Indian Miniature Painting, P. 69

7 Pratapaditya Pal - The Classical Tradition in Rajput Painting, P. 40

विस्तृत फैले हुये गहलो व भवनों का सुन्दर अंकन मिलता है। आसमान ने झूठे सूरज की लाली आदि से युक्त चित्रों की पृष्ठभूमि अत्यन्त आकर्षक दृश्य उपस्थित करती है।¹ नदी व झरने के जल को प्रायः नीले रंग से वर्णित किया गया है परन्तु मौसम के अनुसार उनका रंग सुलहर, पीतवर्णी, कहीं स्पष्टला और कहीं स्थाय है। आकाश के अंकन ने विविधता दृष्टिगत होती है। हल्के नीले आकाश के अतिरिक्त उष्णकालीन स्वतन्त्र आसमान से लेकर त्रि की कालिमा से युक्त आकाश का चित्रण मिलता है।² आकाश के चित्र में विशेषकर श्याम रंग या धूसर रंग के बादलों का न्योलाकर स्वरूप देखने को मिलता है तो कहीं-कहीं सपाट छकरी आसमान दृष्टिबोध होता है।

पृष्ठभूमि में पशु-पक्षियों का चित्रण अभिव्यक्त रूप से हुआ है। परिदृश्यों से सम्बन्धित पशु-पक्षियों का चित्रण जहाँ भी हुआ है वह चित्रकार की भावनात्मक सूक्ष्मता का ही परिणाम है। आकाश में डूबे फैलाये जलविहार करने हुये तथा अन्धभूमि में तथा वायव्य भागिकों के पास पशु-पक्षियों का चित्रण गणोपरी प्रतीत होता है। चित्र फलक 27, 33, 37, 39, 40, 64। मानव के साथ पशु-पक्षियों के सम्बन्धों को चलाकर ने रंगों, रेखाओं द्वारा बड़ी कुशलता से अभिव्यक्त किया है।³ रेखाओं उन्नी अति व लय को दर्शाती है। वास्तु संरचना से युक्त पृष्ठभूमि का अंकन अतिविशिष्ट है। चित्रों में प्रायः गहल के वास्तव भाग अथवा एक भाग ही दृष्टिगत होते हैं। चित्र फलक 2, 28, 31। कुछ चित्रों में भवनों के भीतरी भाग का भी चित्रण मिलता है। भवनों की श्वेत वर्ण से ही प्रदर्शित किया गया है।⁴ सम्भवतः ऐसा इसलिए कि उस समय संगमरमर का अभाव था या फिर विशालता का अनुभव करने की दृष्टि से श्वेत वर्ण का प्रयोग किया गया है।⁵

पृष्ठभूमि में चित्रित भवनों, वृक्षों तथा पक्षियों के अंकन की बहुलता इसे जोधपुर शैली के बिकट ले जाता है।⁶ जोधपुर के राजाओं की कलाश्रितता का प्रभाव यहाँ के शासकों पर पड़ा था। अतः कला शैली का प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही है। कौंगडा प्रांत जोधपुर के बिकट था, अतः सम्भव है कि उसका प्रभाव यहाँ तक भी हुआ हो। किशनगढ़ शैली के चित्र साहित्यिक दृष्टि से कौंगडा शैली के चित्रों के समकक्ष रखे जा सकते हैं। कौंगडा व किशनगढ़ शैली के चित्रों में साहित्य का जो स्पष्ट आधार प्राप्त होता है वह अन्य किसी शैली में नहीं प्राप्त होता है।⁷

किशनगढ़ शैली में जागीरीय दृश्यों के स्थान पर प्रासाद, राजभवन व गहल आदि तथा सुमियोजित ढंग से बने उद्यानों के दर्शन होते हैं। शोरमरनी घोड़ियाँ, चुनरी, कौंगल इली गलगल, रेखन व किनरुआ के लहंगे तथा जानें, गसवर्ग, गसगल के भारी पर्दे जिसमें जरी के बार्ड का अंकन होता था तथा दिभिन्न बहुगुण आभूषणों का अंकन किशनगढ़ शैली के चित्रों में खूब हुआ है। इन तत्वों से युक्त वातावरण

1 सुरेन्द्रसिंह चौहान- राजस्थानी चित्रकला, पृ 99

2 सुंदर संगम सिंधु- राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ, पृ 28

3 बी. एम. दिवाकर- राजस्थान का इतिहास, पृ 357

4 R.K.Tandon- Indian Miniature Painting, P. 41

5 Pratapditya Pal - Court Painting of India, P. 60

6 राजस्थान वैभव श्रीरामविचार मिता अभिनव अन्ध, भाग- 2, पृ 4

7 Indian Miniature Painting, P. 98

हमारी दृष्टि के समक्ष खिलारिखा, शान-हीन, उल्लास और मध्यमवीच राजपूती बहार की चमक-दमक को प्रस्तुत करते हैं। जिसके बीच सीधे-सादे ब्यालकुमार व उसकी बोंसुरी को फिशबनद्ध को चित्रकारों ने कम ही चित्रित किया है।¹ कलाकारों ने कृष्ण को राजकुमार के रूप में तथा राधा को राजकुमारी के रूप में ही चित्रित करने में विशेष रुचि ली। यहाँ के चित्रों में राजा सावन्तसिंह का दासी बर्नीतणी के साथ प्रेम का प्रतीकालक चित्रण लुप्त हुआ है। उन दोनों को सहाकृष्ण के रूप में ही दिखाया गया है।²

प्रारम्भिक राजपूती कला के रंग जहाँ बहुत चटक तथा हाव-भाव प्रबल हैं वहीं फिशबनद्ध शैली के चित्र अपनी लयात्मक कोमल रेखांकन, बारीकरी से किता गया। अलंकरण आकर्षक व नियंत्रित रंग-योजना के कारण अन्य शैलियों से भिन्न दिखानी पड़ते हैं। ये चित्र दृष्टि के समक्ष भङ्गनीलापन या धाराप्रवाह वेग की प्रस्तुति नहीं करते हैं वरन् ये उस शान्त सूर्य के समान हैं जो नेत्रों के समक्ष एक अलौकिक सौन्दर्य प्रस्तुत करता है। चित्रों में चित्रित आकृतियाँ एक ऐसा आदर्श रूप उपस्थित करती हैं जो मानव मन को उड़ाकर ऐसे कल्पनावेशों में ले जाती हैं जहाँ मनुष्य मन की भावनायें निहित होती हैं। ये आकृतियाँ साधारण स्त्रियों की प्रतिरूपिता या साधारण शैल्य का चोखक नहीं हैं वरन् ये आकृतियाँ तो दीर्घायु शैल्य की चोखक हैं।³

प्राचीन भारतीय चित्र परम्परा में चित्रकार द्वारा सौन्दर्य को जानने की गुरु परिपाटी बौद्धिक रही है। चित्रकारों ने प्रत्येक चित्र को सौन्दर्यवृत्त बनाकर आनन्द को प्राप्त करने का माध्यम माना है तथा आनन्द द्वारा परमात्मा को प्राप्त करने की प्रवृत्ति चित्रकार की आध्यात्मिक रुचि को प्रदर्शित करती है। परमात्मा को शक्ति स्तम्भ माना है। ये स्तम्भ कभी क्षीण, चर्चर और क्षीण नहीं होते। प्रेम व आनन्दमूलक जीवन दृष्टि चित्रकारों ने वह अमृत भाव है जो चित्रकार की संजीवनी बना हुआ है। आनन्द प्रेम का वह जोड़पुर के भित्तिचित्रों में भी प्रदर्शित है। चित्रकारों ने चित्रों में इसी प्रकाश, ज्ञान, अन्तः प्रेरणा व प्रतिभा को भित्ति पर सन्निहित किया है। रंग एवं रेखा के कलात्मक प्रयोग से चित्रों में आनन्दनयी मंगा को प्रवाहित किया गया है।⁴ अपनी सुन्दर भावाभिव्यक्ति और सुदीर्घ कलेवर के बाद भी फिशबनद्ध में यकी लघुचित्रों की संख्या अधिक नहीं है, फिर भी अपनी लगान दिशिष्टताओं के कारण एक स्वतन्त्र और गहत्वपूर्ण शैली के रूप में जानी जाती है। फिशबनद्ध महाराज के निजी संग्रहालय, दिल्ली संग्रहालय, भारत कलाभवन चारणसी इत्यादि स्थानों पर इस शैली के चित्र संग्रहीत हैं। फिशबनद्ध शैली के चित्र रहस्यमयी कल्पनाओं के अमृत स्वप्न से प्रतीत होते हैं। फिशबनद्ध शैली ने जहाँ राजस्थानी शैली की महाबता की स्थापना में कुछ बड़ीय योगदान दिया है, वहीं भारतीय चित्रांकन की परम्पराओं में तारतम्य बढावे रखने में भी अगुल्य योगदान दिया है।

1 Halde Bach - Indian Love Painting, P. 82

2 यहाँ, पृ 83

3 रामचरणल विजयवर्णीय - राजस्थानी चित्रकला, पृ 2

4 राजस्थान पत्रिका, 'पृ 17, मई 1995

मानव स्वभाव से ही अपने विचारों तथा भावों को दूसरे तक पहुँचाना चाहता है और दूसरे के विचार एवं भावों को जानने व समझने के लिये सदैव उत्सुक रहता है। मानव जो कुछ सोचता, समझता या कल्पना करता है उसे ही चित्रांकन एवं इतीकात्मक संकेतों के माध्यम से अभिव्यक्त करने का प्रयास करता है।¹ रोग, दवा, कल्याण, श्रेय, धृष्टा आदि मनोविकारों को चित्रित करने में उसे एक प्रकार का सन्तोष अथवा आनन्द का अनुभव होता है। यह अनुभूति ही सभी खलित-कलाओं के संवेदनीय अभिव्यक्ति का मूल है।² प्रारम्भ से ही आदिम वर्ग जातियों ने अपने विचारों, कल्पनाओं, आकांक्षाओं तथा भावनाओं को अभिव्यक्त करने का प्रयास किया है। चाहे वह संगीत व नृत्य के माध्यम से रहा हो, चाहे चित्रकला के माध्यम से। मानव अपनी अभिव्यक्ति को सौन्दर्य चेतना के सहारे और सुन्दर बनाने का प्रयास करता है।³ चित्रकला के माध्यम से भावों की अभिव्यक्ति मानवीय अभिव्यक्ति के प्रयत्नों में यथोचित प्राथम्य रखी है। संगीत, नृत्य व काव्य के समान चित्रकला ने भी भावों का उत्कृष्ट रूप देखने को मिलता है।

वास्तव में मानसिक विकारों को ही भावों की अभिव्यक्ति प्रदान की जाती है। हृदय भावनाओं का एक ऐसा कोष है जिसमें समागन्धतः भित्त बने भाव जम्मा होते और विलीन होते रहते हैं और जिनको हम दर्प, प्रेम, शय, धृष्टा आदि के रूप में अनुभव करते हैं। कुछ भाव ऐसे भी हैं जिनकी स्थिति भित्त में गायी नहीं है। ये स्थायी भाव के अन्तर्गत हैं।⁴ ये भाव हैं रति, शोक, भय, उत्साह, प्रेम, दुःख, हर्ष, विस्मय, निर्दय आदि जो स्थायी भावों को प्रमुख रूप से साहित्य सास्त्रियों ने गाना है।⁵ अगरकोष में जब के विकारों को भाव कहा गया है। "विकारों मनसो भावः" निरर्थक यदि की चाहत संवेदनों की संज्ञा में होने वाली विकृति ही भाव है जो वाणी तथा मुख अभिनय द्वारा प्रकट होता है।⁶

मनोवैज्ञानिक भाषा में भाव को किसी वास्तव (सहजप्रवृत्ति) के चारों ओर केन्द्रित होने वाला मनोविकार माना गया है।⁷ भाव के दो पक्ष माने जाते हैं मानसिक पक्ष तथा शारीरिक पक्ष। मानसिक पक्ष आत्म चेतना अर्थात् अन्तर्गमन की अनुभूतियों से सम्बद्ध है और शारीरिक पक्ष बाह्य अभिव्यक्ति से जुड़ा हुआ है अर्थात् स्वरूप तथा पेशियों के परिवर्तन होने पर शरीर में विकार उत्पन्न होते हैं। इस प्रकार के मनोवेग के तीन स्तर होते हैं :-

- 1 उत्तेजित करने वाला कारण
- 2 मानसिक प्रभाव
- 3 शारीरिक प्रभाव या शारीरिक चेष्टाओं में परिवर्तन

1 वास्तविक कारण गलत - कला व मनोवृत्ति, पृष्ठ 240

2 समावेदन मित्र - कलादर्शन, पृष्ठ 52

3 यही, पृष्ठ 53

4 डा. जयसिंह जीरु - राजस्थानी चित्रकला और सिन्धी कृष्ण कला, पृष्ठ 177

5 डा. सत्य संगतेवा एवं डा. सुधासम्भ-कला सिद्धान्त और प्रत्यक्ष, पृष्ठ 77

6 डा. जनेश्वर प्रसाद मिश्र - रीतिवालीन कुंभारिकता एवं वास्तविक कला, पृष्ठ 35

7 डा. जनेश्वर - रस सिद्धान्त, पृष्ठ 46

8 डा. उमा मिश्र - कला और संगीत का सांस्कृतिक सम्बन्ध, पृष्ठ 21

भारतीय कव्यशास्त्र में इन्हें कगलः विभाव, स्थायी भाव तथा अनुभव कहा जाता है।¹ रीतिकालीन आचार्यों ने भी गान्धर्विक विकार या वासना को ही भाव कहा है² -

“गन्धर्विकार कठिमाय स्ये, वरन् वासना रूप।
विदिष्य खण्ड्य कस्त्य कठत, तावौ रूप अनुप।”

-चिन्तामणि

गान्धर्व हृदय में वस्तुगत आकर्षण एवं आध्यात्मिक अभिचेतना के सुख में जो तल्लीनता पायी जाती है, वह अनेक गन्धर्विकारों के जन्म का आवागमन करती है और वे गन्धर्विकार विभिन्न भावों के उद्दीपनकारक बन रस अवस्था को प्राप्त होते हैं। जहाँ सामाजिक गन्धर्व स्वयं को विस्मृत करके उसमें एकीकरण को प्राप्त हो जाता है, वहीं रस की अवस्थिति गायी बनती है। समय-समय पर यह सरसता अनेक रूपों में प्रकट हुयी है। कभी कवि की कविताओं में तो कभी चित्रकार के चित्रों में तो कभी मूर्तियों में एवं शिल्पियों के निर्माण कौशल में। बौद्ध कालीन समारोहों के आश्रय में रहने वाले कलाकारों ने चित्र प्रतिमा, चैत्य, देवालय, स्तूप, प्रसाद आदि के रूप में एक ऐसी गन्धर्व कला को जन्म दिया जो आज भी आकर्षण का केन्द्र है। आजन्ता की कला मण्डित गुफाओं आज भी इतिहासकारों व विद्वानों को प्रभावित करती हैं।³

कला व आनन्द का घनिष्ठ सम्बन्ध होता है। लेकिन वह अभिव्यक्ति यदि वासनाओं से दूषित हो तो वह कला नहीं है। यद्यपि कला का एकान्त उद्देश्य आनन्द प्राप्त करना ही होता है। लेकिन उस आनन्द को परिणाम पर ही कला की सफलता तथा असफलता अवलम्बित है।⁴ सच्चा कलाकार वहीं माना जाता है जो अपना लक्ष्य कृतियों के माध्यम से आनन्द प्रदान करना मानता है। चित्रसूत्रकार ने चित्र की विशेषता स्थान तथा रस बताकर स्पष्ट किया है कि इनसे विहीन चित्र वर्जित होता है⁵ -

“स्थानहीन नतरसं शून्य दृष्टिमतीगतम्
चेतनारहितं व स्यान्तदक्षस्तं प्रवर्तितम्।”

भारतीय चित्रकारों की यह विशेषता उनकी अपनी मौखिक विशेषता है।⁶ अनुसू फल ने भी अक्सर के विचार अपने ग्रन्थ में इस तरह प्रकट किये ‘चित्रकला युक्ति और ईश्वर सामर्थ्य प्राप्त करने का एक मुख्य साधन है।’

1 प्रो. विश्वनाथ प्रसाद-कला व साहित्य प्रवृत्ति और परम्परा, पृ 21

2 डा. पुष्पलता - रीतिकालीन साहित्यिक तत्त्वज्ञानों का तुलनात्मक अध्ययन, पृ 45

3 Stella Kramrisch - The Art of India, P.30

4 डा. सुधाकरन तथा सरन अक्सेना - कला सिद्धान्त और परम्परा, पृ 78

5 चित्रसूत्र 43, 23

6 श्री गोपाल नेवारिया - भारतीय कला, द्वितीय अभिमानन्द ग्रन्थ, पृ 489

चित्र में चार तत्व प्रमुख होते हैं-विषय, अनुभूति, कल्पना तथा अभिव्यंजना। काव्य में भी लगभग वही तत्व विद्यमान होते हैं परन्तु चित्रों की अभिव्यंजना पद्धति काव्य की अभिव्यंजना पद्धति से भिन्न होती है। काव्य के भाव शब्दों में अंकित होते हैं जबकि चित्रों में दिये भावों को व्यवत करने में रंग तथा रेखाएँ अपने विभिन्न गुणों के कारण कई प्रकार से रसात्मक प्रभाव डालते हैं।¹ चित्रकला तथा काव्य दोनों में भाव की स्थिति बहुत महत्वपूर्ण है। यह एक तरह से काव्य तथा चित्रतत्व की मुख्य भूरी है। चित्रों में यदि भावों की अभिव्यक्ति न हो तो वे रंगों व रेखाओं के होते हुये भी निष्प्राण लगेंगे। इसी प्रकार काव्य में भावों की अभिव्यंजना नहीं है तो वे केवल शब्द मात्र होंगे, जिनका कोई अर्थ नहीं होगा। काव्य को पढ़ने से या सुनने से जिस प्रकार रसानुभूति होती है उसी प्रकार चित्रों को देखने से मन में रसोद्रेक होता है। कला कोई भी हो कलाकार अनुभूतियों को साकार रूप देने के लिये चित्र योजना से काम लेता है। भावों की अभिव्यंजना कला का साध्य है। इसीलिये कलाकार अभिव्यक्ति के विभिन्न साधनों के माध्यम से ही भावों को प्रकट करने का यथासाध्य प्रयत्न करता है।² जिस तरह काव्य में भाव तथा रस का अलग-अलग महत्व है, उसी भाँति चित्रकला में भाव चित्र तथा रसचित्रों का अलग-अलग विधान है। यहाँ कलाकार ऐसी वस्तुओं का चित्रण करता है जो मन में कोई भाव उत्पाने या उठे भावों को बगल में समर्थ होती है। यही कवि उन वस्तुओं के अनुस्यू भावों के अनेक स्वच्छों को अंकित करने का प्रयास करता है। इस प्रकार कवि तथा चित्रकार के कर्म विधान के दो पक्ष होते हैं-विभाव पक्ष तथा भाव पक्ष। काव्य तथा चित्रकला दोनों में अन्वोग्याश्रित सम्बन्ध होता है। जहाँ एक पक्ष का अंशक होता है वहाँ दूसरा पक्ष भी अव्यक्त रूप से विद्यमान रहता है।³ शिक्षणमङ्ग के चित्र तन्मूला कवित्त पर ही आधारित हैं।

भाव व रस सम्बन्ध सदैव से प्रमाणित हैं क्योंकि सभी कलायें आनन्द की घोटक हैं। सूक्ष्म से स्थूल तक सभी कला विधाओं में शब्द, स्वर, वर्ण, आकारों तक जाते हुए कोई भी व्यक्ति आनन्द का अनुभव करता है। किसी भी दशा में चित्र काव्य से अधिक संवेदनशील हैं क्योंकि चित्र में दृश्य की प्रत्यक्ष अनुभूति नेत्रों के माध्यम से मन पर सीधा प्रभाव डालती है। रस की उत्पत्ति भावों से होती है। भरतमुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में रस और भावों की अभिव्यंजना प्रतिपादित की है।⁴

“न भाव हीनेस्ति रसो न भावो रस वर्जितः”

विभाव और अनुभाव के बिना स्थायी भाव, रस की स्थिति को प्राप्त नहीं हो सकता है। भरतमुनि के अनुसार ⁵ -

“विभावानुभावा व्यभिचारि संयोगादसंनिभत्तिः”

1 डा. नगेश्वर प्रसाद मिश्र - *रीतिकला* कुम्भारिका एवं लासितकलायें, पृ० 43

2 डा. पुष्पलता - *रीतिकला* कुम्भारिक संतर्पणों का तुलनात्मक अध्ययन, पृ० 125

3 डा. जयसिंह नीरज - *राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कवय*, पृ० 177

4 रामचन्द्र सुखल - *सूत्रमाला*, पृ० 152

5 डा. नगेश्वर - *रससिद्धान्त*, पृ० 35

अर्थात् विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारी भावों के संगोष्ज से ही स्थायी भाव रस रस को प्राप्त होते हैं। अतः यह कहा जा सकता है कि विभाव, अनुभाव और संचारी भावों से पुष्ट होकर ही स्थायी भाव रस अवस्था को प्राप्त होते हैं।¹ रीतिकालीन कवियों ने स्थायी भाव को प्रत्येक व्यक्ति के अन्तरस्त्व में सदैव बीजरूप में विद्यमान माना है इसलिये संगस्त भावों में इन्हीं भावों को ही प्रगुप्त माना है।²

“भावक सब ही भाव की, टारै टारै न रूप
तासी थाई रूप कठि वरनत है कवि।”

-भूष-रसपीयूषनिधि

इस प्रकार रस के आधार स्थायी भाव ही हैं। रस को स्थायी भाव की परिपक्व अवस्था माना गया है। भाव हृदय के धिक्कर हैं और हृदय उस समुद्र के समान है जिसमें वायु के वेग से अनेक लहरें उत्पन्न होतीं और विलीन होतीं रहतीं हैं। उसी प्रकार यातावरण आदि के प्रभाव से हृदय में भी अनेक प्रकार के भाव जलते और विनष्ट होते रहते हैं। यही स्थिति भावों को जलन देती है। गद्यसुगीज कला व कव्य दोनों में ही शृंगार रस की ही प्रधानता दिखायी पड़ती है। शृंगार रस का स्थायी भाव रति व इसका संचारी भाव ही कवियों को अधिक प्रिय रहे हैं।³ राजस्थान की सभी रीतियों में शृंगार भाव प्रगुप्त रूप से मिलता है विशेषकर किशनगढ़ रीति में। चित्रकारों ने अपने संरक्षकों की इच्छाओं के अनुरूप तथा अपनी कल्पना का पुट देकर अनेक शृंगार विषयक कृतियों का निर्माण किया है। शृंगारकालीन किशनगढ़ रीति में तत्कालीन सामन्ती वर्ग की शृंगारिकता तथा जगज्जालस की राधा कृष्ण सम्बन्धी तोहनामुख नाचना का जितना विस्तृत चित्रण हुआ है उतना किसी अन्य भाव का नहीं।⁴ यहां की चित्रकला रस प्रधान है और उसे अधिक संयत, शास्त्रीय एवं भावमय बनाने का श्रेय काव्य को है। काव्यात्मक भावनाओं का नभोवैज्ञानिक चित्रांकन इसमें विशेष रूप से हुआ है।⁵ राजदरबार में परलपित होने वाली इस चित्रकला में एक ओर तो दरबारी शान-शीकत तथा ऐश्वर्य की अभिव्यक्ति और शृंगार भावना की व्याख्या हुनी है तो दूसरी ओर चलन सम्प्रदाय की राधा कृष्ण सम्बन्धी नाचुर्य भवित भावना को चित्रकारों को धार्मिक भावना से जोड़े रखा। चित्र फलक 1, 15, 35, 37। कवियों ने शृंगार रस को जलावा अथ रसों का वर्णन प्रसन्नता ही किया। रसिकप्रिया में केशवदास ने शृंगार रस की गहला उसे सब रसों में भावक कहकर प्रतिपादित की है -

“नवहु रस के भाव नहु, तिनके भिन्न विचार
सगको केशवदास हरिनायक है शृंगार।”

1 डा. सरन सप्रेसा तथा डा० सुभासचन्द्र - कला सिद्धान्त और प्रत्यक्ष, पृ० 74

2 डा. नगेश्वर प्रताप मिश्र - रीतिकालीन शृंगारिकता एवं ललित कला, पृ० 36

3 वही, पृ० 36

4 सुरेन्द्र सिंह चौहान - राजस्थानी चित्रकला, पृ० 185

5 डॉ. जयसिंह बीरज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कव्य काव्य, पृ० 175

चित्रों में भावांकन को लिये विभाव तथा अनुभाव दोनों का उपयोग होता है। विभाव तथा अनुभाव को विना स्थायी भाव रस की स्थिति को नहीं प्राप्त हो सकता है। इसलिये स्थायी भाव जब विभाव, अनुभाव तथा संधारी भावों का पोषण पाकर आस्वाद्यता की स्थिति प्राप्त कर लेता है, तभी अभिधा का अधिकारी होता है। विभाव विशेष रूप से रस को प्रकट करते हैं। इन्हें रस का उत्पादक भी कहा जाता है।¹ ये स्थायी भाव के कारक होते हैं। विभाव के लक्षण निम्न प्रकार के बताये गये हैं²—

“जो विशेषकर रस को उपजावत हैं भाव
भारतादि सल्लवि सबै तिनको कहैं विभाव।”

विभाव दो तरह के माने गये हैं - आलम्बन विभाव तथा उद्दीपन विभाव। जिस वस्तु के सहारे रस की उत्पत्ति होती है, उसे आलम्बन विभाव कहते हैं। हिन्दी साहित्य में राधा कृष्ण इत्यादि आलम्बन विभाव के अन्तर्गत आते हैं जो स्थायी भावों को धारण करता है, वह आश्रयी कहलाता है। राजस्थान की सभी शैलियों में यम्य के आधार पर चित्रकारी ने आलम्बन विभाव का जो चित्रण किया है वह दो रूपों में अभिव्यक्त होता है।³ पहला स्पष्टरूप रूप में दूसरा वाक्य-वाचिक के भेद के रूप में। वाक्य-वाचिक संगन्धी भेद की वह धारा काग आश्रया शृंगार संगन्धी गव्योपनिषद् के अनुप्राणित होकर तथा वादनास्त्र के विद्वानों के अनुरूप अपने शुद्ध शास्त्रीय रूप में प्रकाशित हुयी। विद्वानों के गतानुसार सोलहवीं शती के आरम्भ में इस शास्त्रीय परम्परा में विभिन्न पुराणों से निःसृत कृष्ण के वर्णन की एक बलवती धारा समिलित हुयी जिससे साधारण वाक्य-वाचिक के स्थान पर कृष्ण तथा राधा व गोपियों को स्थापित किया।⁴ इस प्रकार विभाव एक का एक अंग वाक्य-वाचिक भेद किशकबद्ध, बूंदी, कोटा आदि चित्र शैलियों का प्रधान विषय बन गया।⁵ वाचिकाओं के अन्वित भेदोपभेद द्वारा उनके सूक्ष्म मनोविकारों तथा शृंगारिक प्रवृत्तियों का अंकन किया गया। दस वर्ष की आश्रय यौवना से पचास वर्ष की प्रौढ़ तक के भेद-विभेद किये गये। उनके हाव-भाव, विलास आदि को चित्रकारों ने अपने चित्रों के माध्यम से व्यक्त किया। अतः जिस तरह भक्ति व रीति-शृंगार में राधा कृष्ण आदि का आलम्बन रहा, उसी तरह से किशकबद्ध की चित्रकला में राधा कृष्ण के माध्यम से भावों की अभिव्यक्ति चित्रकारों ने बड़ी शुश्रूषा से की। नीलगोविन्द, विहारी सतसई, गानरसगुच्छ आदि ग्रन्थों में कवियों ने सागान्य वाक्य-वाचिकों को आलम्बन मानकर भावों को अभिव्यक्त किया है यही किशकबद्ध के निहासवन्द जैसे चित्रों ने उस ग्रन्थों के आधार पर राधा कृष्ण के प्रेमयुगल के स्वरूप का चित्रों (चित्र फलक 30, 37, 38, 39, 40) में अंकन कर भावाभिव्यक्ति को और सरल एवं जाहय बना दिया है। साथ ही कलाकारों ने राधा कृष्ण की छवि के अंकन में सांगतिक सागन्ती प्रभाव को महत्व प्रदान किया इसलिये उनकी राधा राजसी परिवेश और शाही वैभव के मध्य धिक्कृत है। ये किसी राजा और रानी से कम नहीं प्रतीत होते हैं।⁶ चित्र फलक 3, 20, 29, 35, 38, 57।

1 डा. लख सक्सेना तथा डा. सुवासरन - कला सिद्धान्त और परम्परा, पृ 74

2 डा. बनेन्द्र - रस सिद्धान्त, पृ 40

3 डा. जयसिंह नीरज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कव्य, पृ 203

4 बच्चन सिंह - रीतिकालीन कवियों की प्रेमाभिव्यक्ति, पृ 390

5 पुरुषोत्तमदास अकवाल - मध्यकालीन हिन्दी कलाभा में रूप सौन्दर्य, पृ 300

6 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 7

आलग्वन का सप सौन्दर्य आभयदाता के हृदय में प्रेम व आकर्षण उत्पन्न करता है। अतः रीतिकालीन कवियों ने नायक-नायिका के विभिन्न सार्वभौमिक अवस्थाओं का विवेचन विशद रूप में किया है। किशनबगढ़ के कलाकारों ने चित्रों में नायिक के सपसौन्दर्य का स्वतन्त्र तथा परम्परागत रूप में नरप्रसिद्ध का वर्णन किया है। यहाँ नायिका को नीरवर्ण, लज्मी, तन्वन्वी, छरहरी, उन्नत उरोज वाली, कमल जैसे बसब, पतले संवेदनशील हाँठ, मुकौली चिबुक व लम्बी नासिका का अंकन किया है जो सहज ही नायक को आकर्षित कर लेती है। यहाँ नेत्रों का अंकन अपने आप में एक मौलिक विशेषता है जो अन्य शैलियों में नहीं पायी जाती है। चित्रों में नेत्रों द्वारा भावों की अभिव्यक्ति को विशेष प्रधानता मिली है। चित्र फलक 30 में राधा के नेत्र लम्बे भावगम्य बनाये गये हैं जो राधा के सौन्दर्य के प्रतीक हैं। चित्र फलक 1 तथा चित्र फलक 55 में राधा के नेत्र झुके हुये हैं और कृष्ण भाव-विह्वल होकर राधा की छवि को बिछार रहे हैं। चित्र फलक 32 में राधा कृष्ण अपने प्रेमात्मक ने इतने मग्न हैं कि उन्हें आसपास की सुख ही नहीं है। चित्र फलक 40 में राधा कृष्ण की संयोगवस्था का चित्रांकन है। इन सभी चित्रों में भावों की अभिव्यक्ति नेत्रों के माध्यम से प्रकट हो रही है।

जो वस्तुएँ रस को उद्दीप्त करने में सहायक होती हैं और उनकी आस्वादन योग्यता बढ़ाते हैं वे उद्दीपन विभाय कहलाते हैं। इनके द्वारा स्थायी भाव उद्दीप्त होकर आधियन को प्राप्त होते हैं।¹ शृंगार के सखा-सखा, दूती, यम-उपयम, चन्द्र-चौदनी, बन्दी तट भङ्गलु, बारहगासा आदि उपकरण उद्दीपन विभाय में आते हैं। उद्दीपन विभाय के भी दो भेद किये गये हैं² -

- 1 शिवयन्त - 'मानवीय' उद्दीपन
- 2 यतिगन्त - 'मानवेत्तर' उद्दीपन

शिवयन्त उद्दीपन में नायक-नायिकाओं के वस्त्रभूषण, शृंगार सागन्धी, नायिकाओं को हावामय चेष्टाएँ, सखा-सखा इत्यादि आते हैं। नायिका के मुग्ध तथा हाव का चित्रण रति क्रियाओं में प्रमुख है।³ जिसे चित्रकारों ने अपने चित्रों में प्रधानता दी है। मानवीय उद्दीपन में सखियों और दूतियों की उभितयाँ तथा क्रियाएँ भी हैं जिसमें वे रतिक्रीड़ा विभक्त शिक्षा देने से लेकर परिहास तक करती है। चित्र फलक 1, 17, 38, 411/

'मानवेत्तर यतिगन्त उद्दीपन' में कवियों ने संस्कृत काव्यशास्त्र में वर्णित छः ऋतुओं, सूर्य, चन्द्रमा, जलविहार, यमविहार, मधुपान, रतिक्रीड़ा, चन्द्रमादि शेष आदि का वर्णन किया है। ऋतुऋतुओं तथा बारहगासों के रंगीन मादक वातावरण एवं नायक नायिका की परिवर्तित मनःस्थितियों व अनुभूतियों को वे केवल किशनबगढ़ के कलाकारों ने ही व्यक्त किया वरन् राजस्थान की अन्य शैलियों में भी यह प्रमुखता से देखने को मिलता

1 बाबू मुलान राव - नवसह, पृष्ठ 20

2 रामदीन मिश्र - कलकलप, पृष्ठ 57

3 डा. पुष्पलता वाण्येय - रीतिकालीन शृंगारिक संस्कृतों का तुलनात्मक अध्ययन, पृष्ठ 40

है। नदी, सरोवर के तटों, उपवनों तथा छरे भरे और घने जंगलों के छायांक गहुर शान्त और शीतल सहैट स्थलों आदि का वर्णन कान्यों में बहुत अधिक हुआ।¹ जिसे चित्रकारों ने अपने चित्रों में बहुलता से उतार दिया है।

चित्रकला में उद्दीपन विभाव भावों की अभिव्यक्ति के लिये एक प्रमुख भूमिका निभाता है।² जबकि कान्य में अनेकों बार आत्मन्य के रूप में सौन्दर्य के लिये चाह्य उपकरणों का अंकन किया जाता है। किन्तु चित्रकार आत्मन्य के रूप सौन्दर्य के अंकन के वस्त्रभूषण का चित्रांकन करता है। इसी तरह चित्र में पृष्ठभूमि के अंकन के लिये प्राकृतिक परिवेश का चित्रण होता है। इसीलिये उद्दीप्त करने वाली वस्तुओं का प्रत्यक्ष एवं परोक्ष अंकन चित्रकला की अपनी निजी विशेषता है।³ चित्रों में नायक-नायिका को विभिन्न प्रकार के वस्त्रभूषणों से सुसज्जित करवा तथा पृष्ठभूमि का भावानुकूल चित्रण चित्रों में भाव तथा रस के महत्व को कोमुदा कर देता है।⁴

सागन्ती परिवेश में प्रत्यक्ष और विपरित क्षिप्तगन्ध की चित्रकला में विषमगन्ध तथा चाह्य दोनों प्रकार के उद्दीपनों का अंकन यही ही दक्षता से किया गया है। राधा कृष्ण एवं अन्य जोप-नोपिकाओं के विभिन्न रंगों के सौन्दर्यपूर्ण यस्त्रों का अंकन, विभिन्न प्रकार की जरी, कलाचाय तथा सलंगे सितारे से जड़े परिधान, जिन पर विभिन्न डिवायनों का आलंकरण मिलता है आदि का अंकन क्षिप्तगन्ध के चित्रों में वस्तुनी हुआ है। विभिन्न प्रकार के भागिबय, गोती, हीरे तथा पत्तों से निर्मित आभूषणों से सुसज्जित राधा कृष्ण का अंकन हुआ है जो उनके सौन्दर्य की शोभा में वृद्धि कर देता है। चित्र फलक 1, 18, 19, 20, 51।

चित्रकार को भावों के उद्दीपन के लिये पृष्ठभूमि का अंकन करना होता है। जिसका क्षिप्तगन्ध के कलाकारों ने काफी ध्यान रखा है क्षिप्तगन्ध नगर तथा सप्तगन्ध का परिवेश जिस प्रकार झीलों, पहाड़ों, उपर्यों से घिरा है।⁵ उसी रूप में प्रकृति का चित्रण भी आकर्षक व जालित्यपूर्ण है। चित्रों में इसका जितना बारीक एवं रूबीन चित्रण मिलता है उतना अत्यन्त कही नहीं।⁶ विस्तृत क्षेत्र में फैली झील तथा झील के मध्य ब्रीझ करते हुये विभिन्न पक्षी हंस, बत्तख, जलनुगावी, सारस, बक आदि का अंकन तथा झील में तैरती लाल रंग की लीकार्यें राधा-कृष्ण की प्रेम भावना को उद्दीप्त करने में सहायक बना है। चित्र फलक 10, 49। ऊँचे-ऊँचे राजभवन, कूजों के मध्य बनीं श्वेत गुंडेरे, कप्यारे, कदम्ब, आग व केले आदि के दृक्षों से घिरे विभिन्न वृक्ष तथा कमल वनों से ढाके जलाशय का अंकन चित्रों में बराबर मिलता है।⁷ चित्र फलक 26, 27, 39, 52।

1 डा. जनेस्वर प्रसाद मिश्र - *सीतिकासीन कृष्णारिका एवं ललित कलायें*, पृष्ठ 41

2 डा. रानेय राघव - *कनककला और शास्त्र*, पृष्ठ 40

3 L. James Jarren - *The Quel For Beauty*, P. 50

4 डा. उमाशिव - *कान्य तथा संगीत का शास्त्र-परिचय*, पृष्ठ 51

5 Pratapditiya Pal - *The Classical Tradition in Rajput Painting*, P. 40

6 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 7

7 *Indian Miniature Painting*, P. 100

इस प्रकार चित्रकारों ने भावों के उद्दीपन के लिये पृष्ठभूमि का अंकन किया तथा वाक्य व नायिका के रतिभाव को प्रदर्शित करने के लिये उनके आंगिक लावण्य, उनकी भावानुपम चेष्टा तथा उचित वस्त्रभूषणों का सुन्दर अंकन किया। सबभूत संस्कृति में जिस तरह के वस्त्रभूषणों का उपयोग मिलता है। उन्हीं का प्रगुप्तता से कलाकारों ने अंकन किया है।¹ काव्यकला व चित्रकला के भावांकन में अनुभवों का भी विशेष योगदान होता है। चित्रकला में तो इनका विशेष महत्त्व है। आलम्बन और उद्दीपन आदि कारणों से हृदय में जागृत रति भाव को प्रकट करने वाले हास-भास, मुस्कान, कटाक्ष भ्रमंग आदि कार्व शृंगार रस के अनुभाव कहलाते हैं।² कर्णभेदों द्वारा आन्तरिक भावों का बाह्य प्रकटीकरण ही अनुभाव है।

“मुख लल्ल चस्त्रनि सुभाई लसि प्रगटति ही की पात
ताहि कएत अनुभाव” सब जिनकी गति अवदात।”

10 तोष चिन्तागणि

अनुभाव एक तरह से ये शारीरिक चेष्टाएँ हैं, जिनसे भावों की अनुभूति होती है। इसलिये अनुभाव को स्थायी भाव का कार्य कह गया है। अनुभावों का क्षेत्र विस्तृत है। इन्हें मुख्यतः तीन कोटियों में रखा जा सकता है।³

सात्विक अनुभाव -

शरीर के अङ्गों का अंग विचार को सात्विक अनुभाव कहते हैं। आश्रय की यह स्वाभाविक चेष्टाएँ जिनमें रोक नहीं जा सकता है सात्विक अनुभाव में आती हैं। इनके आठ भेद हैं - स्तम्भ, वेपथु, अश्रु, प्रलय, स्पन्द, भ्रमंग, रोगांच, स्येद, वैचर्ण।⁴

मानसिक अनुभाव -

अन्तःकरण की वृत्ति से उत्पन्न हुआ प्रगोद मानसिक अनुभाव में आता है।

कारिक अनुभाव -

दौड़ना, कूदना, हापटना, कटाक्ष आदि कृत्रिम आंगिक चेष्टा आधिकारिक अनुभाव कहलाते हैं। अनेक रीतिकालीन कवियों ने अनुभाव की स्पष्ट और सुन्दर रेखाओं के द्वारा बिना बर्णाकर रस व्यञ्जना की है।⁵ किशनगढ़ के लघु चित्रों में अनुभूति की अनुकृति से भाव अभिव्यक्तिकरण की सजीव प्रक्रिया आदि से अन्त तक दृष्टिबोधर होती है। चरन्तुतः किशनगढ़ शैली इतनी प्राचीन होते हुये भी हमारे जीवन की अभिव्यक्ति सी प्रतीत होती है।

1 डा. लल्लन राव- रीतिकालीन हिन्दी साहित्य में उल्लिखित वस्त्रभूषणों का अध्ययन, पृ० 40

2 रामचन्द्र मिश्र- काव्य दर्पण, पृ० 60

3 डा. जगेन्द्र- रीतिकाल की भूमिका, पृ० 40

4 भगीरथ मिश्र- हिन्दी रीति साहित्य, पृ० 50

5 डा. जगेश्वर प्रसाद मिश्र- रीतिकालीन कृत्रिमता एवं ललितकलाएँ, पृ० 42

अभिव्यक्ति के आलोकविस्तार में तादात्म्य रस का संचार करता है और आन्तरिक अनुभूति में जो रस हैं पारस्परिक अभिव्यक्ति में वही आनन्द है।¹ भारतीय चित्रण में यह 'भाव' रचनात्मक तत्व है जो अभिव्यक्ति को रूप प्रदान करता है। अभिव्यक्ति आन्तरिक तथा बाह्य दोनों रूपों में होती है। जिस रस अभिव्यक्ति का विवेचन आचार्य भरतमुनि ने अपने सूत्र नाटक में विषय विवेचना करते हुये प्रस्तुत किया है।² उसका पूर्ण समागम विश्वनाथ के चित्रों में देखने को मिलता है। अधिकतर चित्रों में नायक-नायिकाओं के माध्यम से ही रस की अभिव्यक्ति होती है। साहित्य के आधार पर भी राधा कृष्ण के समागम संग्रह का विवेचन हुआ है। चित्र फलक 2 में कृष्ण राधा को निहार रहे हैं।³ राधा का सौन्दर्यपूर्ण मुखगण्डल उनके झुके हुये कमल के समान नेत्र तथा थले कोमल होठ राधा की सगुण गवोभावों की अभिव्यक्ति सी करते प्रतीत हो रहे हैं। कृष्ण की उगलियाँ राधा के घुंघट का स्पर्श कर रही हैं और राधा कृष्ण की कलाई पकड़े हुये हैं। इस चित्र की विशेषता दोनों की प्रेमभावना को सर्वश्रेष्ठ रूप में प्रस्तुत करने की है। विश्वनाथ शैली में भावों की अभिव्यञ्जना सबसे अधिक भावपूर्ण नेत्रों के द्वारा ही अभिव्यक्ति होती है। चित्रित नेत्र किसी पद्माक्षी या कमलनयनी से कम नहीं हैं।⁴ निम्नी दिन्दी व संस्कृत साहित्य में प्रेम कविताओं के रूप में व्याख्या की गयी है। राधा कृष्ण के आलम्बन का भाव विश्वनाथ के लम्बव सभा चित्रों में अभिव्यक्ति है।⁵ उपरोक्त चित्र में संयोज्यस्थ का समीप चित्रांकन हुआ है।

चित्रकारों ने तथा स्वयं नान्दीदास ने जो एक चित्रकार भी थे, स्वयं को कृष्ण व अपनी प्रेमिका गणीतणी को राधा के रूप में अभिव्यक्ति किया। साहित्य के आधार पर भी उनके समागम समन्वयों का उल्लेख मिलता है। शृंगारिक अनुभूतियों से ओतप्रोत चित्र फलक 28 में नान्दीदास तथा गणीतणी को चित्रित किया गया है।⁶ सायंतरीश को एक आसन पर बैठे पूजा करते हुये अंगित किया गया है तथा गणीतणी सधः स्नात के रूप में पुष्पाधार लिये सायन्तरीश की ओर गढ़ रही है। उनके पीछे दो दासियाँ हाथ में पूजा की सामग्री लिये हुए हैं। गणीतणी को लावण्य से पूर्ण मयमौदव्य के रूप में चित्रित किया गया है जो विभिन्न भावों को दर्शाता है।

अतः चित्र ऐसा प्रतीत होना चाहिए जो आस्थादक के मन में भाव को जगृत कर सके।⁷ जिससे यह आनन्द की अनुभूति कर सके। प्रत्येक कृति में ऐसे लोक जीवन की प्रतिष्ठ होनी चाहिए। अभिनव भुक्त ने इसे रस चर्चना कहा है। जुगाली के सहस्र दूँट-पूँट आस्थादक की अनुभूति चित्र फलक 35, चित्र फलक 52, चित्र फलक 55 आदि चित्रों से स्वतः ही होती है। चित्र फलक 35 जो दो भावों में विभाजित है एक भाव में राधा कृष्ण द्विद प्रेमीयुक्त के रूप में नौका विहार करते अभिव्यक्ति हैं तथा अब भाव में राधा व कृष्ण घने

1 नवनीत, अग्रेल, 1986, पृ 99

2 भरतमुनि- नाट्यशास्त्र, पृ 35

3 Indian Painting, P. 40

4 Hilde Bach - Indian Love Painting, P. 83

5 संथा गुप्ता- रावस्थानी शैली में कृष्ण के विभिन्न स्वरूपों का चित्रण, पृ 25

6 Eric Dickinson - : Krishnagar Painting, फलक - 2

7 भरतमुनि का नाट्यशास्त्र, सं. विदुषाज्य बाज सम्रा तथा मल्लिक उपाध्याय, पृ 25

कृष्ण ने एक वृक्ष के नीचे खड़े एक दूसरे को गुल्फ भाव से निहार रहे हैं। पृष्ठभूमि का सम्पूर्ण प्राकृतिक परिवेश उनकी भावनाओं को उद्दीप्त करने वाला है जैसा कि चित्र फलक 52 तथा चित्र फलक 55 में दिखायी पड़ रहा है। राधा कृष्ण सब कुछ भूलकर स्वयं में तल्लीन हैं और वही आत्मविस्मृतिगयी तन्मायता साधारणीकरण की स्थिति है।

वहाँ चित्रों में भावनाओं की गम्भीरता तथा रस की अनुभूति दोनों का संगम मिलता है।¹ अतः चित्रों में भाव चित्रण व रस चित्रण के समानता के आधार पर कहीं-कहीं पर दोनों को एक ही नाम से सम्बोधित किया गया है परन्तु यह उचित नहीं है। वास्तव में देखा जाय तो रस चित्रण, भाव चित्रण का ही परिपक्व रूप है।² भाव चित्रण में चित्रित भावों की अनुभूति की तीव्रता मुख्य होती है। भाव चित्रण के आस्वादन की प्रक्रिया के बिना रस की अनुभूति नहीं की जा सकती है। यही कारण है कि भारतीय कला में भाव तथा रस चित्रण को अलग-अलग मान्यता दी गयी है।³ भाव चित्रण में रस संचारण विभिन्न दृश्यों के चिन्नास पर आधारित होता है किन्तु चित्रण में रस विभक्ति की व्यवस्था हुआ करती है। रस चित्रण में भावों को लयात्मक आयाम के साथ छन्द युक्त रेखाओं के सन्तुलित प्रयोग वर्तनात्मक और रंग योजना पर विशेष नज़र दिया जाता है। अतः भाव तथा रस जीवन की अन्तरगत अनुभूतियाँ हैं जिससे जीवन के गायुर्ग एवं सभीय भावों का समन्वय सर्वव्यापी रूप में स्वयं सिद्ध है।⁴ गङ्गाधारीय रीतिव्यञ्जनाश्रय में तथा चित्र शैलियों का परिवेश पूर्णतया भाव तथा रस पर आधारित है।⁵ विशेष रूप से प्रेम की अभिव्यञ्जना में इस समय तक नवयुगलों की प्रेमकथानों साहित्य का अंग बन चुकी थीं। संस्कृत साहित्य के आदि खम्बों में जीवन के गंधुर व अगंधुर आयामों के आधार पर भावक-भाविकाओं के भेद-विभेद प्रतिपादित हो चुके थे। राधा कृष्ण एवं कृष्ण स्वर्गणी प्रेम की अभिव्यञ्जना का कवियों ने शैतिक पृष्ठभूमि पर प्रेम की शाश्वतता को सिद्ध किया है।⁶

चित्र फलक 29 में राधा कृष्ण के आध्यात्मिक प्रेम को अभिव्यञ्जित किया गया है। जिसमें प्रेमी युगल अलग-अलग धनुतरे पर आगबो-सागबो बैठे हुये हैं जो जल के मध्य स्थित हैं और खिली चौदगी रात मिश्रण ही उनके इस प्रेममिलन में सहायक है। वे एक दूसरे को निहार कर प्रसन्न हो रहे हैं। यद्यपि वे एक दूसरे के समीप नहीं हैं फिर भी सम्पूर्ण यातायात से वेगबल आपसी प्रेमलीला में लीन हैं। चित्र फलक 32 में राधा कृष्ण एक दीयावत् पर बैठे पाव का आनन्द लेते हैं। राधा कृष्ण की दृष्टि में कोनद्वय की छवि द्रष्टव्य है। चित्र फलक 40 में कृष्ण राधा को अपनी शय्या पर आने का आग्रहण दे रहे हैं। यद्यपि राधा कृष्ण के चुनरी पकड़े जाने पर प्रतिवाद तो करती है परन्तु उसकी लज्जीली मुख मुद्रा कुछ और ही गम्भीरता को प्रकट करती सी प्रतीत हो रही है। सम्पूर्ण चित्र में चन्दना

1 M.S. Randhawa - Kishangarh Painting, P. 8

2 डा. पुष्पलता - रीतिकालीन कृष्णिक उत्तराध्याय का तुलनात्मक अध्ययन, पृ० 103

3 डा. नवल- रस सिद्धांत, पृ० 40

4 डा. बच्चनसिंह - रीतिकालीन कवियों की अभिव्यञ्जना, पृ० 15

5 वही, पृ० 46

6 गौरीश मिश्र - हिन्दी रीतिव्यञ्जित, पृ० 50

व तारों से भरी राशि का दृश्य है।¹ चित्र में सरस तथा मयूर का अंजन सदा-गुण के आध्यात्मिक प्रेम की पराकाष्ठा के प्रतीक स्वरूप अंकित हुआ है।² चित्र फलक 38 में प्रेमी युगल जगत की दृष्टि से स्वयं को बचाने के लिये नदी को पार कर आनकुंज में कुछ समय एकाग्र हो जिताने के लिये बैठे हुये हैं परन्तु इस चित्र का भाव यह है कि प्रेमीयुगल यह नहीं जानता कि उनकी शृंगारिक क्रीड़ाओं को कोई देख रहा है। वे अपने आप में तल्लीन अपनी-अपनी भावनाओं की अन्तरगत स्थिति एक दूसरे से कह देना चाहते हैं परन्तु कहने में संकोच करते हैं। चित्र फलक 13 में कृष्ण सदा के सौन्दर्य पर इतने मन्त्रमुग्ध हो गये हैं कि वे शब्दगुण हो गये हैं।³ ऐसा प्रतीत हो रहा है गावों के सौन्दर्य ने सदा के लिये खो जाना चाहते हैं।

किशंगढ़ शैली के चित्रों में कलात्मक अभिव्यञ्जना तथा कलात्मक सृजन दोनों का ही समाज भाव संयोजक सत्व रस ही है। डा० सुधीन्द्र ने काव्यश्री में लिखा है कि आश्रय के नभ में जगृत भाव का अनुमान पाठक या दर्शक भाव अनुभाव के आधार पर लगाता है परन्तु आश्रय के नभ में स्थायी भावों के अनुचायिक भावों के रूप में अनेक भावों का संचार होता है। केशव ने रसों में अभिव्यञ्जित रूप से आने वाले भावों को व्यभिचारी भाव कहा है। स्थायी भाव के भीतर उन्मूल्य व निर्गुण होते हुये संचरण करने वाले भाव ही संचारी या व्यभिचारी हैं। जिनका काव्य में विशेष महत्त्व है।⁴ ये स्थायी भाव की अपेक्षा बहुत कम स्थिर हुआ करते हैं। इनकी सार्थकता केवल इती वात में निहित है कि ये स्वयं आविर्भूत विरोधभूत हो स्थायी भावों को पुष्ट करें।⁵ इनकी उपस्थिति के बिना कोई भी स्थायी भाव रसदशा तक नहीं पहुँच सकता है। कुलपति और देव के अनुसार सभी रसों में जो संशरणशील होते हैं वे संचारी भाव हैं।⁶ पाश्चात्य विद्वानों ने भावों को सेन्टीमेंटल और इग्नोशन्स की संज्ञा दी है।⁷ आधुनिक काव्यशास्त्रियों में रगदहिन विश्व के अस्थिर मनोविकारों या चित्रवृत्तियों को भाव की संज्ञा प्रदान की है। हिन्दी व संस्कृत के काव्यशास्त्रियों ने संचारियों की संख्या 33 के करीब गानी है।

क्लान्ति, शोक, असूया, निर्वेद, गद, श्रम, आलस्य, दैन्य, चिन्ता, मोह, स्मृति, धृति, दीप्ति, क्षमता, हर्ष, आचम, जड़ता, गर्व, विषाद, जीतसुख, भिन्न, अपस्मार, सुप्ति, विवोध, अगर्भ, अधिस्थि, उन्मत्त, गति, व्याधि, उन्माद, गरण, त्रास और शितर्ष।

1 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 10

2 Ropolekha, Vol-XXV, Part I, Banerjee - *Kishangarh Painting*, P. 10

3 Walter Spink - *The Quest of Krishna*, P. 14

4 डा. युष्मत्ता - *दीर्घकालीन सतसङ्गों का तुलनात्मक अध्ययन*, पृ० 129

5 वही, पृ० 129

6 डा. रॉनेल राघव - *काव्यकला और सास्त्र*, पृ० 45

7 डा. सरन लक्ष्मी तथा डा. सुधा सरन - *कला सिद्धान्त और पद्धति*, पृ० 17

विश्वगन्धर्व शैली के चित्रों में इस प्रकार के कुछ भावों की अभिव्यक्ति पायी जाती है -

निर्वेद

जब किसी कारण विशेष से हृदय में ज्ञान 'वैराग्य' उत्पन्न होता है तो वह निर्वेद कहलाता है।¹ चित्रफलक 28 में सायन्त सिंह पूजा स्थल पर बैठे हैं जो सांसारिक गाय गीत के प्रति विरहित को दर्शा रहा है। विरहित या वैराग्य की भावना ही निर्वेद है-

“तौ लौ भली वाग लौ लौ आन्योपन्यस्य
जब हाथे नयो विषय वागवा सुधित है।
तौ लौ भली पूत जो लौ बात गजगुत फेरि शत्रु
कैसे दूत दग देखात प्रेषित है,
कहे वन्दराग गेरे अगण के धाग
के राग राग अन्तरागति रचत है।
दास्य दराजन को सग काग साजब गे
ऐसे दगाभाज को छोड़ियो उचित है।”

शंका

जहाँ पर अपराध के कारण अविष्ट की आशंका उत्पन्न हो जाये वहाँ शंका का भाव होता है।² चित्र फलक 38 में राधा कृष्ण जगत की दृष्टि से ओझल होकर कुँबों के मध्य कुछ समय व्यतीत करना चाहते हैं परन्तु झाड़ियों के मध्य दो स्त्रियाँ प्रेमी युगल के इस प्रेमात्मक को बड़े कौतुक से देख रही हैं-

“अरि खरि सटपटी परि विधु आवे गनहेरि
संग लखे गधुवन लहं भागनु गली आधारि।”³

यहाँ नायिका का अभिस्मरण अपराध है जिसमें लोकापवाद की शंका उत्पन्न हो गयी।

गद

अपने सप कूल ऐश्वर्य वीर्य आदि से जब नायिका का मन नर्य से भर जाता है तब गद की स्थिति होती है-

“दरपण में गिज सप लखि औबधि गोद कन्य
तियगुरुख पिय नस करव की उठयो बस्य कौ रंज।”⁴

1 डा० रामलाल वर्मा - रस राग कृष्ण, पृ० 279

2 डा. पुष्पलता - सीतिकलीन सत्सङ्गों का तुलनात्मक अध्ययन, पृ० 130

3 बिहारी-रत्नाकर पौछ 456

4 प्रभुदास मित्तल - हजभाषा साहित्य का नायिका भेद

चित्र फलक 11, चित्र फलक 22, चित्र फलक 45, चित्र फलक 47, चित्र फलक 46 आदि कृतियों में विभिन्न व्याचिन्ताओं का चित्रण किया गया है। जिसमें उनके रूप, यौवन, धन, प्रभुता आदि गद की झलक मिलती है। गद का भाव पदनाकर ने भी इस प्रकार व्यक्त किया है -

“पूरा निसा में सुवासनी ले धनि बैठे बुढ़ गद के गतवाले,
त्यों पदनाकर तूनी सुके धन धूमि स्वे रस रंग रसले।
सीत को जीत अभीत भवे सुगने न सुखी कसु सास दुसावे,
छाकि छाका छवि को दिये गद नैलन के ये प्रेम के प्याले।”¹

जड़ता

चित्र फलक 1, चित्र फलक 15, चित्र फलक 32, चित्र फलक 35, आदि चित्रों में प्रेमी युगल एक दूसरे को देखते ही अपनी सुशुद्ध सो बैठे से प्रतीत होते हैं। इनकी वह विस्मृति जड़ता के भाव की घटक है।

गोष्ठ

भय विषाद विरह आदि के कारण चित्र में जो विकलता का भाव उत्पन्न होता है वह गोष्ठ कहलाता है।² इस भाव की अभिव्यक्ति मूर्ख एवं कर्तव्य या अकर्तव्य, विवेक व अविवेक आदि रूपों में की जाती है। किशकम्प के राजसी वैभव के मध्य सदा कृष्ण की आकृति का अंकन चित्रों में मिलता है। चित्र फलक 1, 15, 29, 35, 38, आदि।

दीप्ता

बावक को देखकर नायिका में लज्जा का भाव आना स्वाभाविक ही है।³ चित्र फलक 1, 15, 38, आदि चित्रों में नायिका के मुख पर लज्जा का भाव वृष्टिबोधर होता है। दीप्ता भाव की व्यञ्जना पदनाकर के बोधे में इस प्रकार हुई है -

“प्रथम सगावण की कथा बूझी सखिन नू आई
गुल नवाई सकुचाई तिव रही सु धूँधट नई।”⁴

यद्यपि मध्यकालीन सभी चित्रकलाओं, भावनामूलक होते हुए भी गहिर्गुस्ती रही है। चित्रकारों ने नायक-नायिकाओं के हाव-भाव, उनकी वाह्य चेष्टाएँ, अंगित मुद्राएँ, यस्त्राभूषणों द्वारा भावों के अंकन पर ही अधिक ध्यान रखा है।⁵ अन्तर की पीड़ा या मनोविकारों की अभिव्यक्ति को विशेष स्थान नहीं मिला है। आन्तरिक मनोभावों की अभिव्यक्ति पूर्णतया आधुनिक कला में देखने को मिलती है। आधुनिक चित्रकला में वाह्य तत्वों या शारीरिक सौन्दर्य के स्थान पर अन्तर की मनोव्यवस्था को सांकेतिक रूप से अंकित करने में गहत्व देती है।⁵ परन्तु फिर भी सभी भारतीय कलाओं की प्रमुख विशेषता विभिन्न

1 डा. ब्रजनाथचरित - कवि पदनाकर व उनका गुन, पृ० 55

2 बचन सिंह - दीपिकालीन कवियों की प्रेमलज्जा, पृ० 21

3 प्रभुनाथ मिश्र - ब्रजभाषा साहित्य का नायिका भेद, पृ० 40

4 डा. नयसिंह जीराज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कल्प, पृ० 177

5 वही, पृ० 178

भावों तथा श्रृंगारिकता का अंगण ही रहा है। अलौकिक तथा लौकिक दोनों ही जीवनको भारतीय कला जगत में बुद्धि-बुद्धों से भावमय तथा रसगन्ध कर रहा है।

चित्रों के श्रृंगार पक्ष का अध्ययन

मानव मय सदैव से ही आस्तिक रहा है। वह प्रकृति नटी के पल-पल परिवर्तित रूप को देखकर आनन्दित व आश्चर्यचकित हो उठता था और प्रकृति के कार्यवापार, शक्ति तथा विविध रूपों को देखकर श्रद्धा से भ्रम हो गया।¹ यही कारण है कि उसकी प्रत्येक अभिव्यक्ति का मौलिक सम्बन्ध किसी व किसी प्रचुर अलौकिक शक्तियों से स्थापित हो जाया करता था और मानव ने जन्म-जीवन के इन्हीं रहस्यों को कल्पना द्वारा समझने तथा उन्हें व्याप्त करने के प्रयास में चित्र तथा नाट्य का आश्रय लिया होगा और यही से कला तथा काव्य का साथ प्रारम्भ हुआ।

कला एक अलग अलग अभिव्यक्ति है। कला के मानस पटल पर जो विजय उभरते हैं उन्हें वह विशिष्ट माध्यमों से व्यक्त करता है। कवि शब्दों के माध्यम से अपनी कल्पनाओं की भाषाभिवाधित करता है तो चित्रकार रंग और रेखाओं के माध्यम से उसे स्थापक प्रदाय कलाके दृश्यदाय बना देता है। मूर्तिकार अपने मानस चित्रों को छेनी-छोड़ी के माध्यम से स्थापक प्रदान करता है² तो संगीतकार स्वरों के आरोह-अवरोह से गन्ध स्थिति को अभिव्यक्ति प्रदान करता है।

कला कोई भी हो उसकी सृजन प्रक्रिया में दूसरी कलायें भी अपनी सीमा में पूर्ण सहयोग प्रदान करती हैं। इस दृष्टि से तो चित्रकर्त्ता सर्वोपरि रहता है। चित्रण की भावना और दृश्यतत्त्व या विजय की कल्पना स्थापक सत्य है क्योंकि कलाकार अपनी प्रत्येक अभिव्यक्ति को सुझा रूपचित्रण अथवा वस्तु के आकार रूप में स्थापित करना चाहता है। अनुभूति के ठर स्तर में चित्रण की कल्पना या विजय विधान समाविष्ट रहता है³ क्योंकि प्रतिभा सर्वप्रथम विजय के माध्यम से होसती है। यही मानसचित्र शब्दचित्र, मूर्तिचित्र और सजीत में स्थापक ब्रह्मण करते हैं। काव्य और संगीत शब्द कलायें हैं तो चित्र और मूर्ति दृश्यकलायें। किन्तु जब कलायें परस्पर सहयोग लेकर प्रत्युद्दिष्ट होती हैं तो सारे भेद स्वतः ही मिट जाते हैं।⁴ ऐसी अलौकिक स्थिति में चित्रों को देखकर हृदय में एक संगीतमय अनुभूति होने लगती है और शब्दकलाओं को सुनकर संतरने दृश्य स्थापित होने लगते हैं। इन सभी कलाओं की आत्मा एक है मने ही अभिव्यक्ति में अन्तर है। काव्य यदि होसता हुआ चित्र है तो चित्र मूक काव्य है।⁵ प्रत्येक कविता अपने आप में एक भावमय चित्र है और चित्र आकृति रस और विचारों का रूप है इसीलिए चित्र एक मूक कविता है। जो देखकर

1 डा. विशादी लाल- लीलाकालीन कविता की मौलिक देव, पृष्ठ 116

2 डा. गणपति चन्द्र गुप्त - हिन्दी काल में श्रृंगार परम्परा, पृष्ठ 12

3 पदमेशी रामनोपाल विमलवर्मा अभिव्यक्ति सम्बन्ध, भाग-2, पृष्ठ 22

4 सम्मेलन प्रतिभा, कलाग्रन्थ, पृष्ठ 14

5 यही, पृष्ठ 15

अनुभूति ग्रहण करने के लिये है तो कविता सुनकर अनुभूति ग्रहण करने के लिये है। कवि अपनी कविता में चित्रकारी भाषा का प्रयोग करता है।¹ भाषा व छन्द जो संगीत में भी अपना महत्व रखते हैं उसमें विधायक तत्व अक्षर वा शब्द स्वयं भावजन्य चित्र हैं। इसलिये कविता, चित्रकला व संगीत एक दूसरे के प्रेरक ही नहीं वरन् पूरक भी है और भारतीय चित्रकला में प्राचीन काल से ही काव्य को आधार बनाकर चित्रों की रचना होती रही है। कला व साहित्य का सम्बन्ध सदैव प्रमाणित है।

राम प्राणिनाथ के जीवन का अभिन्न अंग है और इसी सगात्मक दृष्टि से नायक प्रेरित होता है तथा कर्णशील बनकर विभिन्न कार्यों में रत रहकर जीवन के अभीष्ट आनन्द को प्राप्त करता है और नियति के नियमन का कार्य भी साथ-साथ चलता रहता है। यही प्रवृत्ति स्त्री पुरुष के मध्य आकर्षण का कारण बनती है और यही आकर्षण प्रक्रिया मानवनाथ को समरसता के क्षिप्र तक ले जाकर अतिवर्चनीय आनन्द प्रदान करती है। सृष्टि के आदिकाल से ही नारी और पुरुष एक दूसरे के पूरक रहे हैं। एक दूसरे के साथ मिलन सुख की प्राप्ति के लिये अधीर हो उठता तथा व्याकुल होया जहाँ विरह की मग्नता से अभिष्टित होता है।² यही मिलन होने पर संयोज की परिणिति को प्राप्त होता है। स्त्री पुरुष के मिलन की यही प्रवृत्ति शृंगार के परिवेश में आती है। बादवशात्स्व को आचार्य भरतमुनि ने शृंगार की परिभाषा देते हुए कहा है ³ -

“सुख प्रायेष्ट सम्पन्नं शत्रु गाल्यादिसेवकः
पुरुष प्रगदायुक्तं शृंगार इति संहितः।”

अर्थात् प्रायः सुख प्रदान करने वाले इष्ट पदार्थों से युक्त शत्रु गालादि से सेवित स्त्री और पुरुष से युक्त शृंगार कहा जाता है।

काव्य तथा साहित्य में शृंगार की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है। शृंगारिक प्रवृत्तियों का उन्नेष सर्वप्रथम वैदिक चौर गीतों और सामवेद की स्तुतियों में दृष्टिन्त होता है। धार्मिकता के परिदेश में बंधे होने पर भी वैदिक कवियों ने शृंगार को लौकिक पक्ष के अनुसूप ही चित्रित किया है तथा शृंगार के विविध रंगों से रंजित किया है। वैदिक साहित्य में शृंगार साहित्य का जो स्रोत प्रारम्भ हुआ था। वह रामायण काल तक आते-आते कुछ मर्यादाओं में बंध गया।⁴ रामायण काल में नीतिबन्धन कुछ दृढ़ हो गये थे। इस समय विचार के पूर्व स्वतन्त्र प्रेन वहाँ गान्ध बर्ही था इसलिये दासपत्य जीव्य के परिवेश में ही शृंगार का विकास हुआ।⁵ शृंगार के संयोज तथा विरोध पक्ष की सुन्दर व्यञ्जना राम और सीता के वियाहोपरान्त

1 सम्मेलन चरित्रा, कला अंक, पृष्ठ 15

2 दशकुण्डल चित्रवर्णीय - राजस्थान कला में शृंगार भावना, पृष्ठ 28

3 आचार्य धनन्नाय फल दशरूपक सम्पादक-मोलासकर जाल, पृष्ठ 253

4 जनेश्वर प्रसाद मिश्र - लीलावती शृंगारिका एवं ललितकला, पृष्ठ 10

5 यही, पृष्ठ 11

जीवन में दिखायी पड़ती है। महाभारत में रामायण युग की भाँति धार्मिक भावना ही प्रधान रही परन्तु शैतिक गन्धन अपेक्षाकृत शिथिल हो गये थे। महाभारत में शृंगार का चित्रण दागधल एवं स्वतन्त्र दोनों रूपों में अंकित है। महाभारत के अन्तर्गत जर्वशी, मेनका इत्यादि नारियो के सौन्दर्य को बड़ी सूक्ष्म दृष्टि से देखा और परखा गया है, इसीलिए अनेक हाव-भाव व अन्ध-प्रत्यंगों के उभार का चित्रण बड़ा ही मनमोहक बन पड़ा है।¹ महाभारत में यद्यपि धार्मिकता की परिधि में ही शृंगार भावना का विकास हुआ किन्तु उसका विस्तार स्वतन्त्र रूप से हुआ है जिससे परवर्ती काव्यों को अत्यन्त प्रभावित किया है।²

पुराण साहित्य में मुख्यरूप से धार्मिक भावनाओं की ही प्रधानता रही है। फिर भी इसमें शृंगारिक छटा बल-तत्र दिखायी पड़ती है। श्रीगदभागवत, विष्णु, मार्कण्डेय, शिव, गरुड आदि पुराणों में यथास्थाव शृंगार के संयोग एवं वियोग पक्ष की सुन्दर वर्णना विद्यमान है। मार्कण्डेय पुराण के अन्तर्गत बारी सौन्दर्य का भी बड़े सुक्तिपूर्ण ढंग से वर्णन किया गया है³ -

“रत्नतुंगल रवास्यानां गृधुताय काराशिक्रान्ग
करभोर सुदशनांभीस सूक्ष्मस्यसलकगम्।”

अर्थात् उस गदालस्या के गस लाल रंग में कुछ ऊँची देह कोमल, लचील अवस्था, हाथ-पैद, हथेली व तलुवे लाल रंग के, दोनों अरुणज शृण्ड के समान, सुन्दर दर्शनायली और अलगाँ वीलयर्ण की थी।

दशगुणस्कन्ध में गोपियों की संयोग तथा वियोग दोनों अवस्थाओं का सुन्दर वर्णन मिलता है। वेणुगीत, गोपीगीत इत्यादि ललितप्रसंगों को कुछ इस प्रकार अंकित किया गया है कि रसिक के हृदय में प्रेम की अविरल धारा प्रवाहित होने लगती है। श्रृंगरगीत के अन्तर्गत गोपियों की दिक्र ज्यथा मनप्राण को अपार कष्टना से आखावित कर देती है।⁴ सगस्त पुराणों का प्रतिनिधित्व करने वाले इस पुराण में सगस्त प्रसंग रगणीय तथा शृंगार रस से ओतप्रोत हैं।⁵ कवि कालिदास की रचनाओं में शृंगार की रसिकता प्रधान दृष्टि सग्यक रूप से उभर कर हमारे सगक्ष प्रस्तुत होती है। कालिदास की प्रगुस रचनाओं में कुमारसम्भव, रघुवंश, मेघदूत, अगिहानस्यकुन्तलग और विक्रमोशीर्य इत्यादि हैं।⁶ कालिदास के सगस्त काव्य के चित्र अति शृंगारयुक्त तथा विलासगय होते हुये भी श्वेत काव्य के गुणों से ओतप्रोत हैं। कुमारसम्भव में शंकर पार्वती की रतिप्रमीड़ा का वर्णन पूर्ण शृंगारिक है।⁷ विप्रलम्भ शृंगार का वर्णन पार्वती के विस्र में दिखायी पड़ता है। कुमारसम्भव में जहाँ संयोग चित्रों में अतिरिजित शृंगार को मान्यता दी गयी वहीं रघुवंश में संयोग को शृंगार के उज्ज्वल पक्ष के रूप में चित्रित किया है।⁸

1 डा. गिथिलेश कगन्त - हिन्दी भाषा शृंगार का स्वतन्त्र, पृ० 55

2 डा. राजेस्वर प्रसाध चतुर्वेदी - रीतिकालीन कविता एवं शृंगार रस का वितेवज, पृ० 217

3 यणी, पृ० 218

4 डा. कचन सिध - रीतिकालीन कविता की प्रेमाभिव्यक्ता, पृ० 383

5 कलागिधि वर्ष-1, अंक-2, पृ० 14

6 डा. लगेन्त - हिन्दी साहित्य का वृहत इतिहास, भाग 6, पृ० 200

7 डा. मगीरश मिश्र - हिन्दी काव्य सास्त्र का इतिहास, पृ० 20

मेघदूत कवि की अनुभूतियों का एक उत्कृष्ट काव्य है जिसके जन्मगत शृंगार के दोनों पक्ष संयोग तथा वियोग की उत्कृष्ट अभिव्यज्जना हुयी है। अतः मेघदूत सदैव ही चित्रकारों की प्रेरणा का अनुपम ग्रन्थ रहा है।¹ कालिदास के समस्त काव्यों में शृंगार के संयोग और वियोग की धारा का मिलन जिस विशेष परिस्थिति में हुआ है, उसी प्रकार बारी सौन्दर्य का सुन्दर वर्णन यथास्थान विविध रेखाओं व रंगों द्वारा रचित व सुसज्जित किया गया है। कालिदास ने अपनी सूक्ष्म दृष्टि से स्थूल अंगों के अवलोकन के साथ-साथ उनकी अतिविधियों तथा परिवर्तन को भी अंकित किया है। युवावस्था में प्रवेश करने पर बचपुत्रियों की लज्जागिरित मुद्राओं तथा अनुसम्बन्ध चेष्टाओं के चित्रांकन में कालिदास अत्यन्त कुशल थे।² इस प्रकार कालिदास ने जहां एक ओर जीवन तथा सौन्दर्य का सुन्दर चित्रण किया है वहीं दूसरी ओर प्रणय की श्रेष्ठता को उभारने में शृंगार की अतिरंजिता को उन्मीलित कर दिया है।³

इसके पश्चात् अधिकांश कवियों ने राजाओं के संरक्षण में रहना प्रारम्भ कर दिया था। फलतः शृंगार के चित्रण में स्वाभाविकता के स्थान पर पाण्डित्य प्रदर्शन प्रलयकरी लगता है।⁴ भारवि, माघ, पिल्लण, श्रीहर्ष आदि कवियों ने शृंगार के समस्त रूपों के चित्रण में कागशास्त्रीय काव्यशास्त्री और बन्धों का प्रभव लिया।⁵ इन काव्यों में स्थान-स्थान पर नायिका भेद का वर्णन निरूपित है जिससे पता चलता है कि नायिकाभेद निरूपक बन्धों का प्रभाव इन पर विशेष रूप से पड़ा। कागसूत्र के बन्धों के प्रभाव से इन कवियों की प्रवृत्ति शृंगार के अन्य पक्षों की ओर अधिक न होकर रति प्रीति चित्रण के ही अधिक रही है।⁶ युवतक काव्य तथा लघु काव्यों की रचना अलंकारिक गद्यांशों में समानान्तर ही हुयी, इनमें किसी विशेष कथानक का अभाव होते हुये भी विभिन्न नायक व नायिकाओं का चित्रण बड़े नवोद्योग से किया गया है। शृंगार के आलम्बन एवं उद्दीपन दोनों पक्षों पर सुन्दर वर्णन मिलता है।⁷ इस युग में अनेक लघु शृंगारिक काव्यों की सर्वांगीण हुयी जो मुख्य रूप से अमरुताटक, शृंगारशातक, चौरपंचाशिका तथा कृष्णाश्रयी समुण भक्ति शास्त्रा में प्रस्तुत होता दिखायी पड़ता है।⁸

सगाश्रयी शास्त्रा में प्रसंगवश गयादित शृंगार का वर्णन हुआ है परन्तु कृष्णाश्रयी शास्त्रा में अपेक्षाकृत उन्मुक्त और वास्तविक उल्लेख मिलता है। सूरदास तथा अष्टछाप कवियों ने राधाकृष्ण को ही नायक-नायिका के रूप में वर्णित किया है।⁹ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में "शृंगार के क्षेत्रों का जितना अधिक उद्घाटन सूर ने अपनी वन्द

1 डा. मनोहर मिश्र - हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास, पृ० 21

2 वही, पृ० 22

3 डा. बनेन्द्र - रीतिकाल की भूमिका, पृ० 36

4 गद्य प्रसाद अचवाल - मारवाड की विरहलता, पृ० 40

5 Dr. Sita Sharma - Krishan Leela Theme in Rajstham Miniature Painting, P. 75

6 Hilde Bach - Indian Love Painting, P. 82

7 डा. जयसिंह नीरज - राजस्थानी विरहलता और हिन्दी कृष्ण काव्य, पृ० 79

8 डा. हरवंश लाल वर्मा - सूर और उनकी साहित्य, पृ० 40

9 वही, पृ० 40

आंखों से किया है उतना किसी अन्य कवि ने नहीं।¹ हिन्दी साहित्य में शृंगार के रसराजत्व का यदि किसी ने पूर्णरूप से वर्णन किया है तो वह सूरदास ही थे।¹

शृंगार रस की सर्वाधिक सुनिबोधित, व्यापक और स्पष्ट प्रतिष्ठा आचार्य केशवदास ने अपनी बन्धों के माध्यम से व्यक्त की है।² केशवदास ने सबसे अधिक प्रधानता शृंगार रस को ही प्रदान की है। क्योंकि इसके अन्तर्गत प्रयोजनान्तर से अन्य रस भी समाहित हो जाते हैं³—

“वह रस को भाव बहु तिनके भिन्न विचार
सगले केशवदास हरिभक्त है शृंगार।”

रसिकप्रिया की रचना सम्वत् 1648 में हुई। इसके 16 प्रकरणों में से प्रथम 13 प्रकरणों में शृंगार रस का संगोपांग निरूपण मिलता है। शृंगार रस के अन्तर्गत नायिकाभेद का निरूपण मिलता है जो भावुदत्त की रसमन्जरी तथा विश्वनाथ के साहित्य दर्पण पर आधारित है। जिसमें राधाकृष्ण को नायिका- नायक के रूप में वर्णित किया गया है। केशवदास की रसिक प्रिया के साथ-साथ विहारी सतसई के दोहों के आधार पर भी भारी मात्रा में चित्रण कार्य हुआ। इन दोनों कवियों के बन्धों के साथ-साथ मतिराम के बन्ध रसराज, ललितललाग के पदों से प्रेरणा लेकर राजस्थान के कलाकारों ने असंख्य चित्रों का निर्माण किया।⁴

स्वयं विश्वनाथ के शासक राजा साचंतसिंह ने छोटे- बड़े 69 बन्धों की रचना की जो नागरसंगुचय के नाम से प्रकाशित है।⁵ जिनके विषय मुख्य रूप से राधाकृष्ण की विभिन्न लीलाओं से ही सम्बन्धित है। रसिकरत्नावली- 24 पद, राजलीला- 21 पद, गोपी प्रेन प्रमोद- 61 पद, राजवैकुण्ठ तुला- 54 पद, चितारसद्विषय- 85 पद, मोरलीला- 27 पद, मोहनप्रमोद- 11 पद, जुगलरस माधुरी- 12 पद, पावसपच्छीसी- 25 पद, होरी की गान- 5 पद, ठाकुर के जन्मोत्सव कवित्त- 4 पद, ठाकुराइन के जन्मोत्सव कवित्त- 17 पद, साँझी के कवित्त- 4 पद, रास के कवित्त- 4 पद, चौदवी रात के कवित्त- 5 पद, मोवर्धन धारण के कवित्त- 6 पद, होली के कवित्त- 22 पद, शिखोर के कवित्त- 7 पद, कलविनोद- 8 पद, बालविनोद - 6 पद आदि बन्धों में राधा-कृष्ण की प्रेमलीलाओं का मनोरम वर्णन मिलता है।⁶

इन बन्धों से स्पष्ट होता है कि नागर-संगुचय में राधा कृष्ण की शृंगार परम भावनाओं का चित्रण अधिक हुआ है। उत्सवों, पिछरों, दैनिक कार्यक्रमों आदि के माध्यम से नागरीदास ने राधा-कृष्ण की लीलाओं का जो वर्णन किया है वही विश्वनाथ की चित्र शैली का विशेष आधार रहा है।⁷ अपनी प्रेमिका बनीठणी तथा स्वयं को राधाकृष्ण के जुगलस्वरूप में मानकर अनेक चित्र प्रस्तुत किये हैं। उनके काव्य चित्रण काय है

1 डा. निधिलेश कान्त - हिन्दी नावित शृंगार का स्वरूप, पृ० 20

2 शिवदास व्यास- रसिकप्रिया, पृ० 12

3 यन्मवलि पाण्डेय- केशवदास, पृ० 45

4 डा. पुष्पलता - रीतिमूलक शृंगारिक सतसई के तुलनात्मक अध्ययन, पृ० 87

5 डा. फैयाज आली खान - मयावर नागरीदास (अप्रकाशित मोनोग्राफ), पृ० 20

6 डा. जयसिंह नीरज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कवय, पृ० 100

7 P. Banerjee - The Life of Krishna in Indian Art, P. 40

जिसका कारण सावंतसिंह का स्वयं चित्रकार व कलापारंगी होना है। चित्रकार बागरीदास को यह तथ्य मालीभाँति माल था कि शब्दचित्र किस प्रकार लिखे जाने पर तूलिगम से खींचे जाने के योग्य हो सकते हैं।¹ चित्रकारों ने काव्य के आधार पर चित्रण करने के लिये देश काल, समय परिस्थिति के अनुसार भिन्न-भिन्न माध्यमों का प्रयोग किया है। वह माध्यम विशेष रूप से भित्तिचित्र, पटचित्र, पोथी चित्र तथा लघु चित्र के रूप में मिलते हैं। अजन्ता के भित्तिचित्र विभिन्न जातक कथाओं पर आधारित हैं। अनेक ताड़पत्रीय सचित्र बौद्ध (जैसे सचित्रबन्धु रामायण, महाभारत, भागवतपुराण, भीतबोधिन्द, रसिकप्रिया, पिहारी सतसई आदि) का चित्रण राजस्थान की विभिन्न शैलियों में बहुलता से हुआ है जो न केवल चित्रकला के इतिहास में चर्चा काव्यजन्य के क्षेत्र में भी अध्ययन के विस्तृत आवागम खोलते हैं।²

प्राचीन भारत में काव्यालोकन व चित्रण की परम्परा मुख्यरूप से भुवंपत्र अथवा ताड़पत्र पर ही रही है। इसी प्रवृत्ति के कारण जैन भण्डारों व संग्रहालयों में अनेकों सचित्रबन्धु संग्रहित हैं।³ इस समय की सचित्रबन्धु चित्रण परम्परा कला व साहित्य दोनों के लिये महत्वपूर्ण थी और राजस्थानी शैली के उद्भव तथा विकास में इसी परम्परा ने अपना महत्वपूर्ण योगदान दिया। 'सावन्तपट्टिगणसुत चुम्बी' (सावन्त प्रतिग्रण सूत्रचूर्णी) ताड़पत्र पर चित्रित राजस्थान का प्रथम महत्वपूर्ण बन्धु है जो कि सन् 1260 में आठव (उदयपुर) में बुद्धिमान तेजसिंह के राज्यकाल में चित्रित हुआ। बारहवीं शती में काव्य के निर्माण के साथ-साथ बन्धु निर्माण व चित्रण परम्परा में उल्लेखनीय प्रगति हुई।⁴ काव्य पर चित्रित प्रारम्भिक बन्धुओं में 1277 का 'उत्तराध्ययन सूत्र' तथा 1279 का वाचस्पति मिश्र कृत न्यायतात्पर्य टीका जैसलमेर के भण्डार गृहों में आज भी सुरक्षित है। बारहवीं शती से लेकर पन्द्रहवीं शती तक काव्य व ताड़पत्र दोनों पर ही बन्धु निर्माण का कार्य होता रहा परन्तु बाद में काव्य की चित्रोपयोगिता के कारण पोथी चित्रण की अपेक्षा इस पर बन्धु निर्माण का कार्य अधिक होता रहा।⁵ सगुण भवित आन्दोलन तथा गुगल साहाय्य की स्थापना ने इसके प्रसार में और सहयोग दिया।⁶ सगुण भवित आन्दोलन ने जनजातों को नये उत्साह व प्रेरणा से भर दिया। पिछाई की नवीन शक्ति पाकर भक्ति रस की अभिव्यक्ति का माध्यम बन गयी जिसके फलस्वरूप रंग व कृष्ण की लीलायें काव्य तथा चित्रकला के माध्यम से साकार हो उठी।⁷ कव्य की एकता के कारण कव्य को आधार बनाकर बन्धु चित्रित करने की परम्परा और अधिक विकसित होती गयी। लगभग 1450 ई० के आसपास कृष्णलीला से सम्बन्धित भीत बोधिन्द तथा बालबोपाल स्तुति का चित्रण मिलता है। 1450 ई० में अपभ्रंश शैली में चित्रित नसन्तविलास के कुछ चित्र 'फियर आर्ट गैलरी, वार्शिंगटन' में सुरक्षित हैं। 79 सुन्दर चित्रों से अंकित यह पटचित्र शृंगारप्रधान है। इसमें मानवाकृतियों का चित्रण विशेष रूप से द्रष्टव्य है।⁸

1 P. Banerjee - The Life of Krishna in Indian Art, P. 40

2 डा. जयसिंह श्रीराम - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कव्य, पृ० 18

3 वही, पृ० 45

4 रामकृष्णदास - भारतीय चित्रकला, पृ० 10

5 K. Khandwala - Rajasthan Painting, P. 18

6 वही, पृ० 20

7 भीरु श्रीवास्तव - कृष्ण कव्य में सौन्दर्य बोध और रस की अनुभूति, पृ० 40

8 वही, पृ० 40

मुगलशासकों के समय इस परिघटी में और अधिक चित्रों का निर्माण हुआ। सयाद अकबर ने ग़ावरनामा, अकबरनामा, रुजावनामा, तूतीबाना आदि के अधिरिखत महानगर, अब्बास-ए-सुदैली आदि का कलात्मक चित्रण करवाया।¹ मुगलशैली, राजस्थानी शैली तथा पहाड़ी शैली में सूफीकाव्य, रामकाव्य, कृष्णकाव्य, गारहगाथा, ऋतुवर्णन, राजशशिनी आदि पर निम्न पोथीचित्रों व लघु चित्रों का निर्माण हुआ है वह लघुचित्रणों की विकास परम्परा की एक महत्वपूर्ण कड़ी है। पोथीचित्रों की भाँति लघुचित्रों का भी निर्माण हुआ। इनके निर्माण व चित्रण करने की पद्धति पोथी चित्रण जैसी थी। ऐसे चित्रों को हग तीन भागों में विभक्त कर सकते हैं- शीर्षक युक्त, शीर्षक युक्त तथा पद या छन्द युक्त। गारहगाथा, ऋतुवर्णन, राजशशिनी, प्रेमलीलायें आदि काव्य के महत्वपूर्ण अंशों पर बने लघुचित्रों का विशाल भण्डार सुरक्षित मिलता है। काव्य और चित्रकला के सम्बन्ध निर्धारण से यह तथ्य स्पष्ट हो गया कि काव्य तथा चित्रकला का अन्वेषणात्मक सम्बन्ध लगभग प्राग्भ से ही रहा है।² यह भारतीय चित्रकला की विशेषता रही कि उसने काव्यगत शब्दचित्र को साकार रूप प्रदान कर दिया।³

राजपूत पहाड़ी आदि शैली के चित्रकारों ने संस्कृत, अपभ्रंश तथा हिन्दी साहित्य की मध्ययुगीन भक्ति व रीतिकालीन विषयक कृतियों का ही निर्माण किया है। इसीलिये भक्तिकाव्य तथा रीतिकाव्य के भाव आत्मीय को समझने के लिये इन्हीं भावभूति को लेकर समस्त मध्ययुगीन शैलियों का निर्माण हुआ है।⁴ अतः मध्यकालीन चित्रकला का अर्थवत् हिन्दी साहित्य के अर्थवत् के बिना अपरिपक्व व अधूरा ही रहेगा। इस समय कवि जो रचित करता था चित्रकार उसी को अपनी तुलिका का विषय बनाता था और अनेक बार तो कलाकार जो अंकित करता था कवि उसे अपनी कविता में प्रस्तुत करता था।⁵

फिरागढ़ शैली के लघुचित्र शृंगार भावना तथा कलाकारों की साधना के जीवन उदाहरण हैं। इस शैली के विषय प्रधानतः शृंगारिक भावनाओं से ओत-प्रोत राधा-कृष्ण की प्रेम लीलाओं, नायक-नायिका मिलन तथा मान्दधिरण ही रहा है।⁶ इस प्रकार राजस्थान की अन्य शैलियों में भी चित्रकला का मूल आधार शृंगार ही रहा है। राधा-कृष्ण सम्बन्धी कथों के अधिरिखत भगवद्गीता, सुरसागर, गीतगोविन्द,⁷ तथा नायक-नायिका सम्बन्धी कथों में रसिका प्रिया, विहारी सतसई रसराज आदि भक्तिकालीन व रीतिकालीन कथों को आधार मानकर 1600 से 1900 ई० के मध्य राधाकृष्ण सम्बन्धी लोकताम्रक माधुर्य भाव का जितना अधिक चित्रण हुआ है उतना अन्य किसी भाव का नहीं हुआ। रसिकप्रिया तथा गीतगोविन्द पर आधारित गारवाड़ शैली के चित्र अत्यन्त प्राणवान व सुन्दर बन पड़े

1 Percy Brown - *Indian Painting Under the Great Mughals*, P. 20

2 Krishna Legend in Pahari Painting, Lalit Kala Akedem, P. 22

3 कलाविधि, अंक-3, पृ० 27

4 डा. जयदेव गिरज - *राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कव्य*, पृ० 18

5 वही, पृ० 20

6 प्रभुदास मिश्र - *हज की कलाओं का इतिहास*, पृ० 438

7 कपिल वाल्मिश - *जयदेव के गीतगोविन्द के चित्र*, पृ० 4

हैं।¹ इसके अतिरिक्त गूलरूप से बोलागाऊ, जिलाखदे आदि विषयों पर भी सुन्दर चित्रण कार्य देखने को मिलता है। कमूतर उड़ाती स्त्रियां, पेड़ की डाल को पकड़कर झूला झूलती स्त्रियां तथा झुंवार करती स्त्रियां आदि विभिन्न शैलियों की सर्वोत्तम कृतियां हैं। रसिकधिया पर आधारित चित्र जो बूंदी शैली में बने हैं मन्त्र को मोह लेने वाले हैं। कोटा शैली का अपना एक अलग विशिष्ट एवं स्वतन्त्र अस्तित्व रहा है। बूंदी के चित्रों में राजस्थानी संस्कृति का विकास पूर्णरूप से दृष्टिगत होता है² तथा किशनमढ़ की लघुचित्र शैली की तरह यहां की कलाकृतियां भी आकर्षण का केन्द्र रही हैं।

इस तरह राजदरबारों के संरक्षण में पल्लवित होने वाली चित्रकला में एक तरफ तो राजसी वैभव तथा ऐश्वर्य की अभिव्यक्ति की गयी है, वहीं दूसरी ओर यक्षभसन्प्रदाय की प्रेगशक्ति समन्धी नाधुर्य भावना ने चित्रकारों को धार्मिक भावना से प्रेरित नहीं होने दिया।

इस समय झुंवार की भावधारा लोकसंगान और धार्मिक पीठों में भक्ति के भाग पर सागन्ती वैभव में राधा-कृष्ण के बहाने नायक-नायिका के भेद रूप में कृष्ण पञ्च तथा राजस्थानी चित्रकला में एक साथ अभिव्यक्ति होती दिखावायी पड़ती है।³ यथियों ने राधा-कृष्ण के बहाने झुंवार के रतिभाव का विस्तृत चित्रण किया। साथ ही इन सभी शैलियों में जगन्नीयन की झांझी का जो स्वरूप व्यक्त हुआ है उसे तत्कालीन जीवन का उदाहरण माना जा सकता है। चित्रों में उस समय के लोगों के क्रिया-कलाप, उनकी आत्मा, उनकी वेशभूषा इत्यादि की स्पष्ट छाप दिखायी पड़ती है।⁴ घर, खेत, खलिखान, तीज, त्यौहार, गेले आदि सभी में उनकी भावनाओं व उमंगों की अभिव्यक्ति स्पष्ट रूप से परिलक्षित होती है। समस्त बर-बारी के जीवन की अभिव्यक्ति कलाकारों में कुछ इस प्रकार की गयी है कि उनकी सरलता, स्वच्छन्दता व स्वाभाविकता अनायास ही दर्शकों के लिये उदाहरण बन जाती है।⁵ यह चाहे उनके घर के भीतर की संस्कृति हो चाहे बाहर की। उनका सम्पूर्ण जीवन भारतीय संस्कृति का घटक है। उसमें प्रेग, भक्ति तथा झुंवार का स्वरूप ऐसा है कि अन्वय ऐसा उदाहरण मिलना कठिन है।

साहित्य के आधार पर वैष्णव संप्रदाय में भी चित्रण की परंपरा प्रारम्भ से मिलती है। यह भक्ति मार्ग एकदम विशुद्ध रूप से दर्शन की भावना से सम्बन्धित एक रसात्मक तथा भावात्मक विकास है। यह भक्ति परंपरा अत्यन्त प्राचीन काल से ही चली आ रही है जिसकी रसधार में डूब कर भारतीय जनमानस का जीवन समय-समय पर प्रेग व भक्ति की रस भावना से ओतप्रोत होता रहा है।⁶ कृष्ण से सम्बन्धित यह वैष्णव

1. रणधीर सिंह - कविवर विहारी लाल और उनकी कृति, पृष्ठ 40

2. Rajput Painting at Bundh Kota, P. 12

3. सन्ध्या श्रीवास्तव - राजस्थानी शैलियों में कृष्ण के विविध स्वरूपों का चित्रण एक लकीर, (अप्रकाशित शोधपत्र), पृष्ठ 88

4. पद्मश्री रामगोपाल विजयवर्नीय अभिवन्दन अन्ध, भाग-2, मोहनलाल गुप्त-किशनमढ़ मित्रशैली की प्रेरणा बनीकपी, पृष्ठ 181

5. राजकिशोर सिंह एवं उषा नायक - प्राचीन भारतीय कला एवं संस्कृति, पृष्ठ 5

6. डॉ. जयसिंह नीरज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कवय, पृष्ठ 55

आन्दोलन ही किशनगढ़ पत्र शैली का प्रमुख आधार बना। इस समय तक धार्मिक आन्दोलन अपनी पराकाष्ठा पर पहुंच चुके थे तथा माधुर्य भावना के कारण ही कृष्ण भक्ति आन्दोलन को सर्वाधिक महत्व प्रदान किया गया। इसका कारण हम मान सकते हैं कि तत्कालीन समाज में जनता का वागमार्ग के प्रति बढ़ते आकर्षण को रोकने के लिये कृष्ण भक्ति का यह स्वरूप विकसित हुआ होगा।¹

किशनगढ़ शैली के भावक कृष्ण की चर्चा प्राचीनकाल से ही साहित्यों में मिलती है। उनका प्राचीनतम उल्लेख ऋग्वेद में मिलता है जिसमें उन्हें आगित्स ऋषि कहा गया है।² भगवद्गीता तथा महाभारत में कृष्ण का उपास्यस्वरूप, लोकप्रक्षक और लोकगन्तव्यकारी था जिसमें शक्ति, शील, सौन्दर्य तथा ऐश्वर्य सबका समन्वय मिलता है।³ परन्तु बाद में शनैः-शनैः कृष्ण का यह लोकगन्तव्यकारी स्वरूप तिरोहित होता गया तथा इसके स्थान पर ऐसे स्वरूप की प्रतिका बढ़ती गयी जो घनिष्ठ प्रेम के अवलम्बन के रूप में विख्यात है और कृष्ण के इस माधुर्य स्वरूप का अंजन श्रीगद्भागवत में मिलता है। जिसमें कृष्ण की बाललीला व प्रेमलीला का बहुत ही स्वाभाविक अंकन हुआ है। इस ग्रन्थ में श्रीकृष्ण के जिस व्यापक स्वरूप की चर्चा हुई है उसे ही परवर्ती कवियों, भक्तों तथा आचार्यों ने भावाभिव्यञ्जना एवं सिद्धांतों के स्थापना के लिये इसे आधार ग्रन्थ माना।⁴

कृष्णभक्ति आन्दोलन के महान प्रचारक व अखंड चैतन्य महाप्रभु ने कृष्ण के माधुर्य पक्ष का प्रचार कर समाज में एक नई जागरूकता उत्पन्न की। तन्माय भावनाएँ, गधुर कल्पनाएँ व विरह अनुभूतियों से ओत-प्रोत चैतन्य संप्रदाय में कृष्ण भक्ति का माधुर्य व रस भाव विशेष उल्लेखनीय है। चैतन्य महाप्रभु ने ईश्वर को प्रेमी तथा आत्मा को प्रेमिक के रूप में माना। राधा-कृष्ण की माधुर्य भक्ति का प्रचार सोलहवीं शती में यमप्रवेश से प्रारम्भ होकर धीरे-धीरे द्वय व राजस्थान के विभिन्न स्थानों में फैल गया।⁵ इसके बाद कृष्ण संप्रदाय के महान पोषक वल्लभाचार्य ने उत्तरी भारत में कृष्ण के गधुर स्वरूप को अपनाकर इस आन्दोलन को महत्व प्रदान किया।

वल्लभाचार्यजी पुष्टिगार्ग के प्रवर्तक थे। 'पुष्टि' का अर्थ है 'अनुग्रह' अर्थात् यह मार्ग भगवान् कृष्ण के अनुग्रह का मार्ग है। इस संप्रदाय के अनुयायियों का उद्देश्य भगवान् की कृपा द्वारा भगवत प्रेम को प्राप्त करना था।⁶ वल्लभ संप्रदाय में श्रीकृष्ण को पूर्णानन्दस्वरूप, पूर्णपुरुषोत्तम, परमब्रह्म माना है। इनके प्रभाव से कृष्णभक्ति में काव्य तथा अन्य सलितकलाओं के द्वारा एक नवीन आन्दोलन ने जन्म लिया जिसमें अष्टाष्टप कवियों की स्थापना हुई। इन कवियों ने भगवान् कृष्ण के चरित्र न्यायक के रूप में उनके माधुर्य पक्ष की महिमा का वर्णन किया है।⁷

1 संभुरण विपाठी - समाजसांख्यिक वित्त्वकोष, पृ० 25

2 डा. सरोजिनी कुलशेखर - हिन्दी साहित्य में कृष्ण, पृ० 5

3 वही, पृ० 5

4 डा. सूरनाथ सिंह - भक्ति दर्शन, पृ० 45

5 राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी - दीर्घकालीन कविता एवं कुंजर रस का प्रवेश, पृ० 212

6 डा. दीनदयाल उपाध्याय - अष्टाष्टप और वल्लभ संप्रदाय, पृ० 395

7 वही, पृ० 396

सद्यपि वल्लभाचार्य द्वारा कृष्ण की उपासना को प्रमुखता दी गई थी परन्तु उनके मातावल्लभी अष्टछाप कवियों ने रासविहारी एवं प्रवासी कृष्ण को मधुर व भावमय चित्र की प्रस्तुत किया। विः सन्देश पुष्टिगान् की यह नवचेतना मनमोहक एवं प्रेरक थी जिसने श्रीनार एवं वात्सल्य रस से सभी भक्तिधारा के सम्पूर्ण उत्तर भारत में प्रवाहित किया।¹

किशनगढ़ के संस्थापक वल्लभ सम्प्रदाय से दीक्षित थे तथा वे नृत्य गोपाल की आराधना करते थे। राजा रूपसिंह वल्लभसम्प्रदाय के मुख के प्रपौत्र श्री गोपीनाथ के शिष्य थे। उन्होंने कल्पावसर की स्थापना कर वैष्णव धर्म को अपने राज्य में बढ़ावा दिया।² किशनगढ़ में पुष्टिगान् का इतना अधिक प्रभाव था कि बादशाह शाहजहाँ ने किशनगढ़ के शासक राजा रूपसिंह को वल्लभाचार्य का एक चित्र भेंट किया था।³ वल्लभ सम्प्रदाय में दीक्षित होने की परंपरा का विकास राजा सावंतसिंह के काल में भी मिलती है। यह गोपीनाथ के प्रपौत्र रणछोड़जी के शिष्य थे। उन्होंने राजपाट त्याग दिया तथा वृन्दावन में जाकर कृष्ण की पूजा में रम गये।⁴

इस राज्य के शासकों ने ही नहीं वरन् रानियों, राजकुमारियों तथा पासवानों ने भी पुष्टिगान् की आन्दोलन को महत्त्व प्रदान किया। बागरीदास की माता बंकावतीजी ने श्रीमद्भागवतगीता का छन्दोमय अनुवाद किया तथा बहिन सुन्दरकंथरी और प्रेवसी बपीठणी ने भी अनेकों कृष्णभक्ति सम्बन्धित रचनाएँ कीं।⁵ इस प्रकार काव्य तथा चित्रकला के विकास एवं प्रसार में सम्प्रदायवादी आचार्यों व भक्तों ने कृष्ण के रति भाव के जो इन्द्रधनुषी स्वरूप प्रस्तुत किये वही बाद में कवियों तथा चित्रकारों के चित्रण के आधार रहे हैं। राजा तथा रानियों के स्वयं चित्रकार व कवि होने के कारण यह स्वरूप निरन्तर प्रवाहित होता रहा।⁶

चित्र तथा रस का सम्बन्ध सदैव से प्रमाणित रहा है क्योंकि सभी कलाये आनन्द की घटक हैं। सूक्ष्म से स्थूल तक सभी कला विधाओं में शब्द, स्वर, वर्ण, आकारों से तादात्म्य होने पर व्यक्त आनन्द का अनुभव करता है। परन्तु चित्र के शब्द नायुर्य से संगीत का स्वर नायुर्य रसोत्पादन में अधिक सूक्ष्म है। चित्र काव्य से अधिक संवेदनशील है क्योंकि चित्र में वर्णित दृश्य की प्रत्यक्ष अनुभूति नेत्रों के माध्यम से हमारे हृदय पर सीधा प्रभाव डालती है।⁷ जैसा कि चित्र फलक 1 में अभिव्यक्त हो रहा है। चित्र में राधा के सुन्दर नेत्र झुके हैं और कृष्ण नदी चपलता के साथ राधा को घिरे हुए हैं। चित्र फलक 35 में राधा व कृष्ण कनक के वृक्षों के झुरमुटों के मध्य खड़े चित्रित हैं और राधा कृष्ण अर्थात् नायक और नायिका बड़ी ही आतुरता व लालसा के साथ एक दूसरे को निहार रहे हैं। चित्र फलक 38 कृष्ण राधा से कुछ आग्रह करते से प्रतीत हो रहे हैं जैसा कि

1 डा. सुधीन्द्र कुमार - दीपिकालीन कुंभर भावना के जोत, पृ 15

2 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 8

3 वही, पृ 8

4 डा. फैजान अली खान - भक्तवर बागरीदास (अप्रकाशित शोधग्रन्थ), पृ 75

5 डा. सावित्री सिन्हा - मध्यकालीन हिन्दी कविधियो, पृ 170

6 P. Banerjee - The Life of Krishna in Indian Art, P. 45

7 पद्मश्री रामगोपाल विनयचर्मीय अभिवन्दन ग्रन्थ, भाग-2, पृ 39

उनके नेत्रों से अभिव्यक्त हो रहा है और पृष्ठभूमि में झाड़ी के पीछे अंकित दो सशस्त्रांशुओं की गनोदशा को देखा रही हैं। इन चित्रों में भाव तथा प्रेमरस की भावना दर्शकों के मन में अनुभूति जगाने में समर्थ होती हैं।¹

किशनगढ़ के चित्रों में नेत्रों द्वारा भावों को व्यक्त करना एक महत्वपूर्ण विशेषता है।² चित्रफलक 40 जिसमें कृष्ण राधा की ओढ्यी पकड़े हुये हैं, में नायक-नायिका की गनोदशा नेत्रों द्वारा स्पष्ट रूप से अभिव्यक्त हो रही है। साथ ही इस चित्र में पक्षियों तथा प्रकृति का अंकन बड़ा ही लावण्यपूर्ण है। सरस युगल एवं छिछ-छिछनी के बीच ब्रूथ का भाव दर्शा रहे हैं। जिस तरह कान्ठ में भाव तथा रस का अलग-अलग महत्व है उसी तरह चित्रकला में भी भावचित्र तथा रसचित्र का विधान है। अतः चित्रों में भी रस उसी प्रकार प्रमाणित होता है कि जैसे कि काव्य में। ललित कलाओं को साहित्य विद्याओं के समक्ष रखकर उसे ब्रह्मस्वरूप माना गया है।³

किशनगढ़ के काव्य तथा चित्रकला में पर्वत समानता देखने को मिलती है। चित्रों में काव्य की आत्मा की इसलफ दिखालाई पड़ती है तो चित्रों की रंग व रेखाओं से काव्य गुजर हो उठे हैं।⁴ सायन्तसिंह स्वयं कलाकार थे और वे इस तथ्य से गहरीभाति परिचित थे कि किस प्रकार के शब्दों को चित्र के रूप में परिवर्तित किया जा सकता है। नायक-नायिका अपनी भावनाओं की अभिव्यक्ति प्रकृति के मोटक वातावरण में किस प्रकार कर सकते हैं इस प्रकार के गनोभावों का अंकन नानरीदास ने इस पद में किया -

“कुंज ले आवत है जगुनातटि
नागरनागरि संगसिये।
चंद की चौंदनी छाये रही है,
तैसेई स्येत सिंगार किये।
आवत राम जगावत सहचरि,
आवत आसय प्रेमगिये।
देखि लगी बीका सतिता तट,
नागरिया आनन्द लिये।”

[नागरसंगुच्चय पदगुतापली]

प्रस्तुत पद में पाने कुंजों का और नागरनागरी का जगुनातट की ओर आने का सुन्दर व्याख्यात्मक चित्रण है, चन्द्रमा की श्वेत चौंदनी चारों ओर फैली है तथा अभिसार हेतु वैसे ही श्वेत वस्त्राभूषणों का उन्होंने शृंगार सजा रखा है। श्वेत और गुलाबी वस्त्राभूषणों की छटा अद्भुतीय है। साथ ही प्रकृति का रंगीन वातावरण इस शैली की वर्णयोजना का अनुगम उदाहरण है।⁶

1 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 17

2 शमचरण शर्मा व्याकुल - *राजस्थान की लघुशिल्पिता*, पृ 25

3 Dr. Sita Sharma - *Krishan Leela Theme in Rajasthan Miniature Painting*, P. 73

4 डा. जयसिंह लीख - *राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कथन*, पृ 166

5 वाही, पृ 167

6 डा. प्रेम शंकर द्विवेदी - *राजस्थानी लघुचित्रों में भीतमोह*, पृ 75

किशनगढ़ की चित्रकला में राधा-कृष्ण की प्रेमगीरी लीलाओं का धार्मिक एवं सांगीती वातावरण में उन्मुक्त चित्रांकन किया गया है।¹ वास्तव में शृंगार रस ने लीक्य और अलीक्य दोनों जीवन को दुर्गो-दुर्गो से अपने में रसगन्ध कर समाहित कर रखा है। काव्य की भांति चित्र कला में कहीं-कहीं नवर्सों की व्याप्ति मिलती है। किन्तु काव्य की भांति चित्रकला में रसराज शृंगार प्रमुख रूप से व्याप्त रहा² और श्रीकृष्ण ही उन नवर्सों के वाहक रहे। श्रीकृष्ण के लील, शक्ति और सौन्दर्य प्रेम के गुणों में कलाकारों का मन अधिक रमा है। चित्रों में कृष्ण की वेशभूषा व चेष्टाओं से विभिन्न रसों का भावाबुधूक अंगक्य किया है। चित्र फलक 38, 40 में वायक-वायिका का पारस्परिक प्रेम भाव जो रति कहलाता है, उनके मन में संस्कार रूप से विद्यमान रति या प्रेम रसावस्था में पहुंचकर जब आस्वादम बोधता को प्राप्त करता है तब उसे शृंगार रस कहते हैं।³ वी रसों में शृंगार रस को प्रधानता दी जाती है। संयोग तथा वियोग जैसे दो पक्षों में विस्तृत होने के कारण शृंगार रस की व्यापकता और भी बढ़ जाती है। भरतमुनि ने शृंगार रस के स्वल्प को सांगोपांग रूप में विवेचित किया। शृंगार के भाव में उदात्तता एवं पवित्रता का समागम करके इसे वात्सलाज्ज्वल भावों से सर्वथा मुक्त रखने का प्रयास किया है। 'शृंगार धुधि उज्ज्वलः' के आधार पर शृंगार को पवित्र रस के रूप में उज्ज्वल रूप प्रदान किया। उज्ज्वल तथा मनोहर वेशात्मक होने के कारण इसका नाम शृंगार रस पड़ा। हिन्दी साहित्य की ही नहीं बल्कि प्रायः सभी भारतीय कलाओं की प्रगुता विशेषता शृंगारपरकता रही है।⁴ वायक-वायिका की मिलन अवस्था संयोग कहलाता है। राधा-कृष्ण संयोग के अवन्त भंडार हैं। कलाकार चित्रों में राधा-कृष्ण और अन्य गोपियों के साथ मृत्यु एवं अन्य ब्रिद्धाओं द्वारा संयोग शृंगार की रसानुभूति कराते हैं।⁵ चित्र फलक 35 में चित्रकारों ने राधा-कृष्ण को माधुर्यभाव की विभिन्न लीलाओं को आधार मानकर दाम्पत्य, रति व शृंगारिक वात्सल्य रस के असंख्य चित्रों को प्रस्तुत किया। चित्र फलक 9, 20, 39, 40, 41।

किशनगढ़ के कलाकारों ने भगवान की अलीक्य लीलाओं का तथा राधा व गोपियों के साथ संयोग पक्ष का प्रमुख रूप से चित्रण किया है।⁶ यद्यपि यहां चित्रों में शृंगार रस के उपरान्त वीर रस को गहृत्य मिला है परन्तु वीर रस के मुख्य आधार भगवतगीता तथा आखेट दृश्य रहे हैं। नानरीदास ने राधा-कृष्ण के संयोग का जो भवितपूर्ण विस्तृत भावांकन किया है, उनके अनेक पदों को आधार बनाकर किशनगढ़ के लघुचित्रों में भावनामूलक चित्रण हुआ है।⁷ किशनगढ़ के लघुचित्रों में राधा-कृष्ण की शृंगारिक माधुर्य का परिप्रेक्ष्य विभिन्न स्थितियों में मिलता है जैसे जल ब्रिद्धा, डिडोल ब्रिद्धा, वन विहार वा भुंज लीला, लीला विलास, नसन्त विलास तथा तोली इत्यादि।⁸

1 Hilde Bach - Indian Love Painting, P.84

2 डा. जनेश्वर प्रसाद मिश्र - रीतिकालीन बुधारिकता एवं ललित कला, पृ० 40

3 वहीं, पृ० 48

4 वाचस्पति वैरोला - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृ० 8

5 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 7

6 समनोपाल विजयवर्धन - राजस्थानी चित्रकला, पृ० 3

7 डा. सुदीप कुमार - रीतिकालीन शृंगार भावना के अंत, पृ० 25

8 डा. जगसिंह गौरव - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण काव्य, पृ० 179

किशनगढ़ के चित्रों में राधा-कृष्ण के रतिभाव के उद्दीपन में बल प्रीड़ा का महत्वपूर्ण स्थान है। यमुना नदी जिसे राजस्थान के सभी कलाकारों ने अपनी तूलिका का विषय बनाया है, के बल में राधा-कृष्ण एवं अन्य गोपियां जलविहार करते हैं और संयोज शृंगार की रसानुभूति करते हैं। यमुना नदी वन के लोनों के जीवज का केन्द्र स्थल है। किशनगढ़ शैली में इस तरह के चित्र नहीं प्राप्त हैं। वापि चित्रों में नदी का अंकन तो मिलता है परन्तु उसमें राधा कृष्ण को प्रीड़ा करते नहीं दिखाया गया है। उन्हें अधिकांशतः नदी के समीप बैठे अंकित किया जाता रहा है या नदी में विहार करते अंकित किया है। चित्र फलक 8 में श्रीकृष्ण को नदी में तैरते अंकित किया गया है।¹ जिसमें श्रीकृष्ण के लंबे बाल उनके कंधे पर लटक रहे हैं और वे नदी में तैरते हुये तट की ओर बढ़ रहे हैं जहां कुछ पक्षिहारिणें खड़ी हुई हैं।² कुछ गोपियां जल स्नान कर रही हैं तथा दो न्यालिनें आपस में बात कर रही हैं, एक न्यालिन अपने नीले केश सुलझा रही है। चित्र का सम्पूर्ण वातावरण तथा प्रयुक्त रंग योजना सभी शृंगारिक भाव की रसानुभूति कराते हैं।

चित्र फलक 21 में राधा इसके नीले रंग के वस्त्र पहने चटाई पर बैठी संगीत सुन रही है। उनके सामने कुछ स्त्रियां बैठी हैं जिन्हें संगीत के विभिन्न वाद्यों को बजाते हुए अंकित किया गया है। स्लेटी रंग से बने आकाश में पूरा चांद निकलता दिखाई दे रहा है जो राधा व उनकी सहेलियों के मुख सौन्दर्य की शोभा को और अधिक बढ़ा रहा है। श्रीकृष्ण पृष्ठभूमि में नदी झील में कमलपुच्छों को एकत्रित कर रहे हैं जो कि सम्भवतः राधा को देने के लिए। सम्पूर्ण वातावरण अत्यन्त संगीतमय तथा रमणीय है। आकाश में निकला चांद वातावरण की ग्राहकता को और अधिक बढ़ता सा प्रतीत हो रहा है।

कुंज विहार, कुंज लीला, नौका विहार आदि प्रसंगों पर किशनगढ़ के चित्रकारों ने अस्सल चित्रों की रचना की है जो नावक-नायिका की संयोगवस्था को उद्दीप्त करने में अत्यन्त सहायक सिद्ध होते हैं। हिन्दी के कृष्ण काव्य में भी स्थान-स्थान पर ऐसे प्रसंगों का वर्णन हुआ है।³ प्रकृति के स्वच्छन्द परिवेश का जो सुन्दर वर्णन हिन्दी साहित्य तथा काव्य में हुआ है, उसी के आधार पर किशनगढ़ शैली में प्रकृति के सुले सौन्दर्य का अर्कण विशेष रूप से हुआ है।⁴ प्रकृति का अंकन उद्दीपन रूप में किया गया है जो राधा कृष्ण के प्रेम मिलन में और अधिक सहायक है। कलाकार निहालचन्द ने बागरीदास के वनविहार तथा नौकाविहार से सम्बन्धित पदों पर आधारित जो कृतियां निर्मित की हैं।⁵ वह काव्य के भावों के सजीव चित्रण का अनुपम उदाहरण है।⁶

1 Francis Brunel - *Splendour of Indian Miniature Painting*, P. 50

2 वही, पृ 40

3 Walter Spink - *The Quest of Krishna*, P. 20.

4 वाचस्पति वैरोला - *भारतीय चित्रकला का इतिहास*, पृ 163

5 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 16

6 डा. जयसिंह नीरज - *राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण काव्य*, पृ 182

“जगुना जगजग जोन्ह जागिनी
जगल फूल सुखधरी ।
गिलवत बीन प्रतीन सहचरी
भावत परगपियारी ।
कनहुंक नीख नीर कर लेत हैं
जागिनि स्याग सहारी।”

श्रृंगारिक भावों को व्यक्त करने के लिये काव्य में जैसी वर्णव्यात्मकता मिलती है वैसी ही वर्णव्यात्मकता चित्रों में लाने के लिये कुछ चित्रकारों ने पृष्ठभूमि को दो या दो से अधिक भागों में विभाजित कर दिया है। चित्र फलक 35 में पृष्ठभूमि दो भागों में विभाजित है एक भाग में नौकाविहार का दृश्य है और सामने वाले भाग में राधा-कृष्ण के गिलान का दृश्य है। जिसने ये कदम्ब व केले के वृक्षों के मध्य प्रेमालाप में मग्न दिखायी देते हैं। इन सघन कुंजों के मध्य से त्राफन्ती सफेद भव्य अदृशकालों सम्पूर्ण वातावरण को शीतलता सी प्रदान करती प्रतीत होती हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि गान्धी इन वृक्षों की घनी पण्यिरी पर हल्की रोशनी से असंख्य प्रमाण्डलों की रचना हुई है। सम्पूर्ण दृश्य विशाल परिवेश का अंशक गुहा है और नौका में बैठे राधा कृष्ण तथा अन्य गोपियाँ जो हाथ में पाद बंधों को लिये हैं, का मनमोहक अंशक गुहा है। दूर पृष्ठभूमि में एक बीच की पहाड़ी पर हनुं के रूप में कृष्ण व गोपिकाये चित्रित हैं जो सम्भवतः यह इंगित करता है कि प्रेमीयुगल पहले तो वनप्रान्त में श्रमण करते हैं और उसके बाद नदी विहार द्वारा उस विश्रमणगृह पर आते हैं जहाँ इस युगल को अपना समग्र साथ बिताना है।¹

चित्र फलक 38 राधा-कृष्ण की श्रृंगारिक भावना से ओत-प्रोत बड़ा ही मनोरम चित्र है। चित्र में आग-हुंजों के मध्य राधा-कृष्ण को बैठ अंकित किया गया है। समीप ही नदी में लाल रंग की नौका का अंशक है। प्रेमीयुगल नौका में बैठकर नदी को पार करके खोवों की भेदक दृष्टि से वधाने के लिये अग्रान्त में प्रेमालाप करने के लिये आय कुंजों में आ पहुँचे हैं। ये जगत की दृष्टि से स्वयं को नद्याना चाहते हैं परन्तु चित्र का कौतुक यह है कि युगलप्रेमी यह बड़ी जानते कि वो प्रौढ़ नारियाँ झाड़ियों के पीछे से श्रृंगारिक क्रीड़ाये खेल रही हैं। यद्यपि जो सान्नाय्य कथा प्रचलित है उसमें कृष्ण को चरवाहे के रूप में तथा राधा को न्यायिन के रूप में वर्णित किया जाता है परन्तु इस शैली के अधिकारंश चित्रों में राधा-कृष्ण को सगर्भी युगल के रूप में चित्रित किया है।² इस चित्र में भी श्रीकृष्ण एक सुन्दर युवराज के रूप में चित्रित हैं जो लहके सुनहरे व बैंगनी रंग के वस्त्रों को धारण किये हैं। उनकी बीया में मोतियों की माला शोभायमान है, उनकी वेशभूषा उस काल के प्रतिगायों को इंगित करती है।³ उनके एक हाथ में हज की शीशी है, उनके दावी ओर उनके शीर्ष के प्रतीक के रूप में एक तलवार ग्यान में रखी चित्रित की गई है। कृष्ण के समान राधा को भी एक सुन्दर नारी के रूप में देखते हैं। यह चित्र देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि यह सावन्तसिंह तथा वणीठणी के उत्कट प्रेम का चित्र है। जिसे चित्रकार विहालचन्द ने बल्लभ सम्प्रदाय ग्रंथ

1 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 34

2 Hilde Bach - Indian Love Painting, P. 83

3 Dr. Sita Sharma - Krishan Leela Theme in Rajasthani Miniature Painting, P. 78

के माध्यम से व्यक्त किया है परन्तु प्रेमीयुगल के सिर के पीछे चित्रित प्रभांगदल यह संकेत करता है कि यह विषय यस्तु कृष्ण की प्रेगलीला से ही सम्बन्धित है।¹ चित्र में राधा कृष्ण एक दूसरे को प्रेमभाव से निहार रहे हैं। राधा के ओंछे पर टिकी जंगली आश्चर्य का भाव झकट कर रही है कि कोई व्यक्ति इतना भव्य और समोहक भी हो सकता है। चित्र में चटकीले लाल रंग की बीका का चित्रण इस चित्र में व्यक्त प्रमुख भाव (संयोग शृंगार) के विस्फुल अनुसरण हुआ है। चित्र देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि राधा-कृष्ण की मुख्य आकृतियों को निहालचन्द ने बनाया है तथा चित्र का शेष भाग अन्य कलाकारों द्वारा पूर्ण हुआ है। चित्रों में प्रदर्शित कलाकारों की तकनीकी विधायों की परम्परा जो अकबरकालीन मुगल शैली के प्रारम्भ से चली आ रही थी, का प्रभाव इस शैली के साथ-साथ राजस्थान की अन्य शैलियों तथा पहाड़ी शैलियों में भी दृष्टिगत होता है।²

ताजुल्लेखा³ बागक चित्र में (चित्रफलक 32) राधा-कृष्ण को गद्दी के किनारे एक दीवान पर गसनद के सहारे बैठा हुआ अंकित किया गया है जिसमें वे दोनों बड़े ही प्रेम से एक दूसरे को पान खिला रहे हैं। दीवान के चारों तरफ कुछ नोपियाँ बैठी तथा कुछ खड़ी हैं। आगे बायीं ओर कुछ ग्वाले खेल रहे हैं एक ग्वाला बांसुरी बजा रहा है तथा एक हाथ जोड़कर अपने प्रिय की आराधना कर रहा है। इन्हें ठलके पीले, हरे व नारंगी रंग के वस्त्र पहने चित्रित किया गया है। चित्र का सम्पूर्ण वातावरण अन्धकारयुक्त सा प्रतीत होता है। पृष्ठभूमि में पीछे बनी झील में एक नाव का अंकन है जिसमें कुछ नोपियाँ बैठी हुई हैं। आकाश का चित्रण फाले तथा नीले बादलों से किया गया है। यह दृश्य सूर्यास्त के बाद तथा रात्रि होने के पूर्व का है। झील के पानी का अंकन गहरे रंग से किया गया है। जिसमें कमल के फूल तैरते अंकित किये गये हैं, परन्तु जहाँ कृष्ण-राधा बैठे हैं वह स्थान प्रकाश युक्त है। कृष्ण के शीश के चारों ओर सुनहरा प्रभांगदल चित्रित है। वातावरण में व्याप्त शांति को फेदल ग्वाले की बांसुरी का मधुर स्वर भंग करता हुआ आनन्दपूर्ण बना रहा है। सम्पूर्ण वातावरण वैष्णवी भावना से ओत-प्रोत है।⁴

चित्र फलक 20 जो सायंतसिंह की कविता पर आधारित है⁵ राधा-कृष्ण के प्रेमभाव से ओत-प्रोत है। प्रस्तुत चित्र में कृष्ण के एक हाथ में कमल है तथा दूसरे हाथ में चनेली के फूलों का हार है। जिसे वे राधा को भेंट कर रहे हैं। राधा-कृष्ण की मुखाकृतियाँ किशनगढ़ की विशेष शैली से ही चित्रित हैं। चित्र के अग्रभाग में बनी संगमरमर की श्वेत बालकनी चंद्रमा के प्रकाश में चमक रही है। बालकनी की छत पर एक पलंग बिछा हुआ है जिसमें लज्जे जड़े हैं और उसके पाये चांदी के बने हुये हैं। एक तरफ जलने वाले लौंग रखे हैं जिनकी आकृति सारस पक्षी के समान है जो राधा-कृष्ण की प्रेम-भावना का सूचक है।⁶ चित्र की पृष्ठभूमि में सफेद रंग के भवनों तथा अट्टालिकाओं का अंकन है तथा झील में तैरती बौकाओं का अंकन है। चित्र में राधा कृष्ण एक दूसरे को अत्यंत प्रसन्नमुद्रा में प्रेमभाव से देख रहे हैं।

1 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 16

2 M.S. Randhawa - *Kishangarh Painting*, P. 16

3 Dr. Sita Sharma - *Krishan Leela Theme in Rajasthani Miniature Painting*, P. 78

4 Rooplekha, Vol-XXV, Part I, Banerjee - *Kishangarh Painting*, P. 20

5 M.S. Randhawa - *Indian Miniature Painting*, P. 122

6 वहीं, पृ 122

‘दो प्रेमीयों का मिलन’ [चित्र फलक 101] नागक चित्र में राधा अपनी कुछ सखियों के साथ नीचा गे बैठी हैं। सागने बैठी कुछ गोपियां वाद्ययंत्र बजा रही हैं और श्रीकृष्ण नीचा के बगल में छोड़े पर सवार अंकित हैं। घोड़ा पानी में आधा डूबा हुआ है। राधा कृष्ण के हाथ पर कुछ रत्न रखी हैं राधा के पीछे खड़ी कुछ सखियां पंखा झल रही हैं। राधा बाई तरफ अन्धभाग में हनुमन्टों के मध्य कुछ गोपियां खड़ी हैं जो राधा-कृष्ण की तरफ गाय से इशारा कर रही हैं। चित्र में नायक-नायिका के मिलन की इच्छा को बढ़ी ही उत्कंठा से व्यक्त किया गया है।

चित्र फलक 39 में एक स्वतः संभलगरी गंडप चित्रित है जो वृक्षकुंज से दिसा हुआ है। गन्दी कुंजों के मध्य प्रेमीयुगल बैठा है और उनकी सेवा में रत आठ दासियां हैं जो पान और सुवासित गन्धाले अथवा ताजे तोड़े नये चमेली के फूलों से बने हार की पेश करने के दिव्ये तत्पर हैं। राधा का मुख केश अलकों से आच्छादित है तथा उनकी गेहरावदार भीतें उनकी गुर्रा की सुन्दरता में वृद्धि कर रही हैं। राधा के सुन्दर मुख और उनके नेत्रों की चितवन ने कृष्ण को एकदम गंतुय कर दिया है। वे एकटक राधा के सौन्दर्य का पान कर रहे हैं जो उनकी श्रृंगारिक भावनाओं को उद्दीप्त कर रहा है।¹

कृष्ण बड़ी कोमलता एवं गफासत के साथ अपनी प्रेयसी को सुवासित पान पेश कर रहे हैं। चित्र का सम्पूर्ण वातावरण अत्यन्त आनन्दमय और प्रेमभावना से पूर्ण है। नेत्रों के हनुमन्टों के मध्य से प्राप्ता चांद वातावरण के प्रेमभाव को और अधिक उद्दीप्त कर रहा है। यह कृति नानरीवास द्वारा लिखी राजसूय रचना में से एक पद का चित्रांकन है। जिसमें एक रूपवती के अद्भुत सौन्दर्य का वर्णन है।² कवि कहता है कि ‘यह सर्वगुण सम्पन्न है उसके मुख सौन्दर्य से सारा घर व कुंज प्रकाशित हो रहा है। उसकी भीतें कनान के समान तथा नेत्र विशाल किन्तु गनमोहक हैं। उस युवती की चितवन चन्द्रमा की उस लुफ्ती-छिपती किरणों के समान है जो गेघाच्छादित आकाश में अपना सौन्दर्य बिखेरती हैं और वह युवक सर्वसुखदाता है जो बड़े ही प्यार के साथ अपनी प्रेयसी को सुवासित पान प्रस्तुत कर रहा है। वह अपनी प्रेमीका के सौन्दर्य पान में इतना लीन हो गया कि उसके अधस्तुले अंगों के मध्य वह सुनहरा ताम्बूल पत्र भी उसके लिए रखना दुःख हो रहा है और वह उसके सुन्दर नेत्रों की चितवन के मोहजाल को तोड़ने में विफल है।’³ चित्र फलक 26 में राधा-कृष्ण कदम्ब व केले आदि वृक्षों के मध्य घिरे एक गंडप में बैठे हैं।⁴ दो दासियां उनके पीछे खड़ी पंखा झल रही हैं और सागने की ओर एक दासी दर्पण खिंचे खड़ी है। एक दासी तेज कदमों से फूलों की गाला लेकर श्रीकृष्ण की तरफ बढ़ रही है। प्रकृति का यह सुन्दर स्थल उनके रतिभाय को और अधिक उद्दीप्त करता है।⁵

1 Hilde Bach - *Indian Love Painting*, P. 87

2 Basil Gray - *Treasures of Indian Miniature in the Bikaner*, P. 40

3 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 9

4 *Painting of Indra*, P. 157

5 वार्ड, पृ० 158

चित्र फलक 50 में नीलवर्णी कृष्ण एक श्वेत लम्बा वस्त्र धारण किये हाथों में फूल लिये खड़े हैं जबकि राधा शरणाते हुये उनकी तरफ बढ़ रही हैं। उन्होंने अपना आधा मुख घूँघट से ढक रखा है जिससे कि उनके प्रेमी की दृष्टि उनके चेहरे पर न पड़ सके। दो परिचारिकाएँ राधा के पीछे खड़ी आपस में बात कर रही हैं। यह चित्रण प्रेमी युगल के चित्रण की अपेक्षा साधारण है राधा व कृष्ण के पीछे छरी झाड़ियों का अंकन है, सागने कंगल के फूलों से आच्छादित तात्पत्र है और छरी वृक्षभूमि में झील, भत्व गहल और शहरादीवारी से घिरे एक नगर का अंकन है। आसमान में गहरे घने बादल हैं यहां कृष्ण सींग्य राजकुमार के साथ-साथ दैवीय नायक से प्रतीत होते हैं। इस चित्र में राधा-कृष्ण के दैवीय प्रेम का मानवीय रूप में अंकन बहुत ही खूबसूरती से किया गया है।¹

राधा-कृष्ण नागक चित्र में (चित्र फलक 55) कृष्ण लंबे राधा को सफेद रंग के शारत्रे पर कंगल की पंखुड़ियों के आकार वाली शय्या पर बैठे अंकित किया गया है।² कृष्ण राजाओं वाली पोशाक पहने हैं। उन्हें अपनी प्रेमिका राधा के मुख की तरफ बढ़ते अंकित किया गया है। तीक्ष्ण बदन वयस से युवत आकृतियाँ एक दूसरे की पूरक हैं। राधा को शरणाते हुये अंकित किया गया है, कृष्ण का बायां हाथ राधा के कंधे के ऊपर रखा है। वे पास-पास बैठे चित्रित हैं। वे अपनी आंखों में मिलन का स्वप्न संजोये से प्रतीत होते हैं और अपने स्वप्नों, अपनी भावनाओं और प्रेम संवेदनाओं को पलकों का आवरण सा किये प्रतीत होते हैं। चित्र में राधा-कृष्ण दोनों आलाविभोर होकर एक दूसरे में खोये हुये हैं जो कि उनके आध्यात्मिक प्रेम की परमाकाश है।³

कुंज में विहार करने को ही कारण भक्तों ने कृष्ण का नाग कुंजविहारी रत्न दिया। वे अपनी प्रिया राधा के साथ नलगाही कर वृन्दावन की कुंज वीथियों में उन्मुक्त होकर विहार करते हैं जैसा कि उपरोक्त चित्रों में स्पष्ट अभिव्यक्ति होता है। वास्तव में प्रकृति के उद्दान वातावरण का जो लोक कलात्मक चित्रांकन हुआ यह राधा-कृष्ण के मिलन के संयोग सुख को और अधिक मादक बना देता है। राधा-कृष्ण का सुसज्जित वेश गले में बाढे झालकर आलाविभोर होकर एक दूसरे को देखाया सुन्दर अनुभावों की अभिव्यक्ति करता है। किशनमठ शैली की यह एक विशेषता है कि ऐसे संयोग तथा वियोगपरक चित्रों में जो भक्ति शृंगार के पथों पर आधृत है में नायक-नायिका की सागान्य दृष्टि से परे एक अलौकिक छटा अन्तरव्याप्त रहती है जो लौकिक शृंगार की यथाय अलौकिक भाव भवितरस और कलात्मक दृष्टि को अभिव्यक्ति करती है।⁴

कृष्ण की लीला आनन्दमयी है, रसमयी है। हिन्दी कृष्णकाल्य कृष्ण की लीलाओं से ओत-प्रोत है। उनकी शृंगारमयी लीलाओं में रासलीला सर्वोपरि है।⁵ रास शब्द रस से बना है 'रसो वै सः' अर्थात् भगवान स्वयं रसरूप हैं, आनन्दस्वरूप हैं।⁶ कृष्ण परमात्मा है तो राधा व अन्य भोक्त्या अनेक जीव हैं। मुक्त जीव परमात्मा के साथ प्रीडा

1 Indian Miniature Painting-Eurenfield Collection, P. 74

2 A.G. Poster - *Realms of Herolam*, P. 181

3 Andrew Topsfield - *Painting from Rajasthan in National Gallery*, P. 41

4 डा. जयसिंह नीरज - *राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण काल्य*, पृ० 183

5 डा. मुंशीराम शर्मा - *सुन्दर का कव्य वैभव*, पृ० 171

6 वहीं, पृ० 172

हेतु उसकी लीला में भाग लेते हैं।¹ भोपिकार्यों कृष्ण के साथ शरत्पूर्णिमा की चांदनी में यगुना के किनारे रास रचाती हैं जिसकी कल्पना भागवतपुराण के आधार पर सूरदास तथा अन्य भक्त कवियों ने किया है। कृष्ण के लीला-विलास के चित्रों में रासलीला को कल्पना का आधार बनाकर अनेक सुन्दर चित्रों का निर्माण हुआ है।² जिनके आधार पर रासलीला की शृंखारपरकता, नृत्यात्मकता, लतात्मकता तथा आध्यात्मिकता का चाक्षुषीकरण किया जा सकता है। ऐसे चित्रों में रंग-बिरंगे वस्त्रभूषण, चांदनी रात का मादक प्रभाव कृष्ण की बहुस्वामिता तथा प्रकृति में उद्दीपक वातावरण की रसात्मकता का ज्ञान सहज ही हो जाता है।³

गीतगोविन्द पर आधारित चित्र फलक 41 में कृष्ण को भोपियों के साथ नृत्य करते दिखाया गया है। यह चित्र राजा कल्याणराय के समय अद्वारहवीं वीं शती ई० में बनाया गया था। चित्र की पृष्ठभूमि में छटे-भरे वृक्षों का प्रदर्शन बड़े ही क्रमबद्ध ढंग से उनकी विभिन्न जातियों को प्रकट करते हुये अंकित किया गया है।⁴ चित्र में सुन्दर भोपिकारों एक खुले स्थान में कृष्ण के साथ प्रेम में लिप्य हैं। कृष्ण को भोपियों के साथ आश्लिष्यमय हैं उनके से एक गोपी उनके कण्ठ में कुछ कहने के गहने बड़ी निपुणता से उनके गालों को चुनती चिन्मयी लगी है। अन्य चार भोपियां भाव-विभोर मुद्रा में रास नृत्य कर रही हैं। चित्र की दाहिनी तरफ राधा एवं उसकी एक सखी का अंकन है। सखी राधा को रसास्त्रियत कृष्ण की ओर इंगित कर रही है। राधा कृष्ण के संपूर्ण चरित्र को देखकर दुःखित सी प्रतीत हो रही है। साथ-साथ यगुना की कल-कल की ध्वनि भी उनके प्राणों में लसचल पैदा कर रही है।⁵ गंद सगीर, भीरों की गुलगुलाहट, फूलों का इठलाना, पक्षियों का कूकना राधा को पीड़ा सी देते प्रतीत हो रहे हैं। काव्य में वर्णित अंशों का रंगों, रेखाओं द्वारा चित्रकार ने प्रकृति को चित्र की आत्मा में तिरौटिज करके किशनगढ़ चित्र विद्या का बड़ा ही अलौकिक एवं माधुर्य चित्रांकन प्रस्तुत किया है। गानों चित्र में राधा व कृष्ण साकार रूप में उपस्थित होकर अपनी लीलाओं का प्रदर्शन कर रहे हैं।⁶

चित्र फलक 40 में वास्तव में कलाकार ने उस भावुक क्षण का अंकन किया है जिसमें नायिका के रूप में राधा यद्यपि जानती हैं कि वे क्षण उस दोनों के लिये पूर्ण अफगन का है परन्तु वे कृष्ण की मनोवृत्ति को जानकर स्वयं को उनसे मचने के लिये एक कविता सी प्रतीत हो रही हैं।

यह समुचित सम्भावतः वर्णीकणी के पदों का ही चित्रांकन है जो रसिकविहारी उपभाग से कविता करती थी। यह चांदनी रात में बड़ी तट पर स्थित मण्डप का एक दृश्य है। मण्डप के बाहर कृष्ण एक दीवान पर बैठे हैं और राधा को भी पास बैठने के लिये गजबूर कर रहे हैं। यह लज्जिली युवती राधा उनसे मिलने तो आ बनी लेकिन अज उनको प्रेमाकुल चोटाओं से बचकर इससे पहले कि वे अपने प्रति समर्पण के लिये बाध्य न कर लें

1 डा. मुहम्मद शर्मा - सूरदास का काल वैभव, पृ० 173

2 डा. जयसिंह गौरव - राजस्थानी चित्रकला और ठिकनी कृष्ण नयन, पृ० 184

3 यही, पृ० 185

4 प्रेमचन्द द्विवेदी - राजस्थानी समुच्चयों में गीतगोविन्द, पृ० 75

5 यही, पृ० 75

6 Eric Dickinson - I, P. 17

वहां से चली जाना चाहती है। राधा-कृष्ण द्वारा अपनी ओढ़नी पकड़े जाने पर प्रतिवाद तो करती है किन्तु उसकी मुक्तमुद्रा यही आभास देती है कि वह कुछ क्षण बाधक के संग ही व्यतीत करना चाहती है। इस चित्र का अपना सहज सौन्दर्य है। चित्र के पृष्ठभाग में स्लेटी रंग से बनी झील उसमें लाल रंग की नौका और तारसुक्ता आकाश के अंकन से एक समीप दृश्य का सा आभास दे रहा है यद्यपि इसमें रात्रि के वास्तविक दृश्य को अंकित करने का प्रयास नहीं किया गया है।¹ फिर भी उसी तरह आभासित करने के लिये तारजड़ित गहरा बैंगनी रंग चित्रित है। शय्या बाहर हरे-भरे मैदान में रखी है जिससे यही ज्ञात होता है कि यह राजस्थान की बीष्ण ऋतु की एक उष्ण रात्रि का ही दृश्य है। बीवान के सामने रखे तोता-मैया की अलग-अलग पिचरों में उपस्थिति भी यही दर्शाती है कि राधा कृष्ण के सम्बोधन में बंदिनी हो चुकी है। चित्र के अग्रभाग में हिरण व सारस का जोड़ा अंकित है। यह भारतीय चित्रांकन की एक विशेषता है कि नायक व नायिका के प्रणय को रेखांकित करने के लिये शिवावान चिट्टियों या हिरण के युगल स्वस्र का अंकन किया जाता था।²

चित्र फलक 1 में राधाकृष्ण के गहन प्रणय के दृश्य का अंकन है। चित्र में रात्रि का दृश्य है, राधा-कृष्ण छत पर बैठे प्रणयलीला में लीन हैं। इसमें राधा को रात्री के रूप में कृष्ण को अभिजात्य वर्ग के एक कुलीन युवक के रूप में चित्रित किया गया है।³ नायक-नायिका दोनों के लम्बे फाजल युक्त नेत्र, कर्णालीदार भीहें प्रत्येक चित्र से पृथक् स्वस्र देती हैं। कृष्ण की उन्लियां राधा के घुंघट का स्पर्श कर रही हैं जबकि राधा अपने हाथ से कृष्ण की कलाई पकड़े हुये हैं। ऐसा प्रतीत हो रहा है मानों उनके हृदय की धड़कन उनके प्रेम की नायकता को और अधिक बढ़ रही है। इस चित्र में कलाकार ने नायक-नायिका की प्रेमभावना को उत्कृष्ट रूप में प्रस्तुत करने का प्रयास किया है।⁴

चित्र फलक 33 जो सांझीलीला के नाग से विख्यात है। राजस्थान में आषाढ़ में पांच दिन सांझीलीला खेली जाती है। इस लीला में कोवल कन्यावें भाग लेती हैं परन्तु कृष्ण जो अपनी प्रिया से अलग नहीं रह पाते हैं, वे युवती के वेश में इस सांध्यप्रभोद में राधा एवं उनकी सखियों से जा मिलते हैं। चित्र में एक सीढ़ीयुगा उद्यान में राधा एक ऊंचे सिंहासन पर विराजमान हैं और उनके समक्ष हाथ में स्पर्शपात्र लिये नारी वेश में कृष्ण खड़े हैं, उनके चारों ओर राधा की सखियों को अंकित किया गया है। उद्यान के सामने की ओर रंगीन मंगमोहक लालपत्थरों से बड़े सुन्दर बगूने वाले फर्श पर एक लावण्यगयी नायिका अपनी सखियों के साथ सबका मनोरंजन कर रही है।⁵ अग्रभाग में जो एक कगल-साल के अण्डर फ्यारों की शृंखला है, उसमें तैरती रुपहली गछलियां और दोनों किनारे की तरफ खड़े दो युगल सारस का अंकन है। वे उस प्रेम बिम्बा का प्रतीक हैं जहां एक पर विधित नाग भी विपत्ति आने पर मानों दूसरा जीवित न रहेगा। पृष्ठभूमि में सुनहरे और लाल आकाश के पार्श्व में एक विस्तृत यन्त्रावली है। जहां रात्रि धीरे-धीरे उतरती सी प्रतीत हो रही है। यहां

1 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 14

2 Mulkraj Anand - Album of Indian Painting, P. 15

3 Mario - Indian Painting, P. 21

4 वही, पृ० 22

5 M.S. Randhawa - Indian Mural Painting, P. 7

दिखनुगल को सबसे प्रथम दिखाने के लिये उनके पीछे सुनहरे रंग के प्रभागण्डल का अंकन किया गया है।¹ राधा के शिंटासल के वनल में सरस, गोर तथा तोते का युगल जोड़ा सभी सागान्य रूप से आराध्य देव कृष्ण एवं उनकी प्रेवसी के मध्य प्रगाढ़ प्रेम को रेखांकित करता है। बल्लभाचार्य सग्नदाय के अनुसार मादवीय आत्मा सदैव परमात्मा से मिलने को लात्ताशित रहती है।² कृष्ण का राधा के बिकट रहने का वही अर्थ है क्योंकि वे उन्हें छोड़कर किसी अन्य का ध्यान नहीं करती हैं। सच्चे अर्थों में यह विशुद्ध आध्यात्मिक प्रेम है।

कतुराज वसन्त में सरसज भृंगार की कामोत्तेजक उदमग भावनायें अधिक नुत्तर हो उतती हैं। प्रागृष्टिक परिवेश ने सितले विभिन्न रंगों के पुष्पो तथा अवीन कपोलों से सात वातावरण वासन्ती प्रेगानुभूति से सरापोर हो उक्ता है। फिशनगढ़ के भक्षित व भृंगार विषयक चित्रों में प्रेम व मांसल सौन्दर्य की अभिव्यक्ति में वसन्त के मादक वातावरण का बहुत योगदान रहा है।³ राधा-कृष्ण व गोपियों का खुले आकाश के नीचे मिलन, विभिन्न प्रकार के पक्षों के झुगुटों का अंकन, विभिन्न रंगों के पुष्प-पौधे, विभिन्न पक्षियों का अंकन, लात्त पीले रंगों से धुगिल होता आकाश, चन्द्रमा की स्वच्छ चटक चौदन्ती का अंकन राधा-कृष्ण की प्रेमभावनाओं तथा अनुभूति को और अधिक उद्दीप्त करते हैं।⁴ नागरीदास, सुरदास जैसे कृष्ण भक्तकवियों एवं केशव जैसे आचार्य और गिठारी जैसे रीतिपरक कवियों ने वसन्त के मादक वातावरण में राधा-कृष्ण की संवोन लीलाओं का जी भरकर भावगंजन किया है।⁵ उनके काव्य के तत्सम्बन्धी पयो को आधार बनाकर फिशनगढ़ शैली में जो चित्रण कार्य हुआ है, वह उद्दीपन प्रकृति सौन्दर्य की दृष्टि से अतिस्थित चित्रावली का सुन्दर उदाहरण है। चित्र फलक 35 तथा चित्र फलक 38 में मानो वसन्ती वातावरण साकार हो उग है। प्रकृति का स्वच्छन्द वातावरण राजपूत शैली का सागन्ती स्थापत्य वैभव उसमें वातावरण करते राधा-कृष्ण का अंकन, पतझड़ के उपरान्त कुसुगित तरलताओं, सरयों में विकसित कमलों, शिम्प, गोर, शुक्र, कोकिल का चित्रण वातावरण की मादकता को और अधिक बढ़ता सा प्रतीत होता है।⁶ वसन्त के वातावरण में प्रकृति जिस प्रकार सोलह भृंगार से युपल होकर मिल उतती है उसी प्रकार राधा कृष्ण व अन्य अनेक गोपियाँ भी अनेक प्रकार के भृंगार से युपल हो प्रसग्नता से बाच उतती हैं। कृष्ण का नृत्यनोपाल का स्वरूप या तो रासलीला में ही देखने को मिलता है या वसन्त में ही। वसन्त ऋतु से होली की तैयारियाँ प्रारम्भ हो जाती हैं।⁷ होली का त्यौहार भारतीय त्यौहारों में सर्वाधिक रंगीन, रोचक एवं कामोत्तेजक है। इसमें सारी गयादाये भंग हो जाती हैं, एक तो वसन्त का मादक वातावरण तथा दूसरा रंग प्रेलने की उन्मुत्तता। यही कारण है कि होली का त्यौहार अधिक सरस मादक व लेम्बिह हो उतता है।⁸ कृष्ण भक्त कवियों ने राधा-कृष्ण और गोपियों की होली का विस्तार से वर्णन किया है। रीतिकान्य में भी राधा-कृष्ण के बहाने नायक-नायिकाओं की होली सग्नन्धी

1 Dr. Sita Sharma - *Krishan Leela Theme in Rajasthani Miniature Painting*, P. 78

2 राजस्थान वैभव श्रीसगमिवास भियाँ अभिनन्दन कण्ठ, भाग-2, प्रेमचन्द गोरसागी - *फिशनगढ़ शैली*

3 डा. जयशिश गौरज - *राजस्थानी चित्रकला और डिम्बी कृष्ण काव्य*, पृ० 187

4 वेगसंकर डिग्गदी - *राजस्थानी लघुचित्रों में नीतनौविन्द*, पृ० 74

5 डा. जयपतिचन्द्र नुत्त - *डिम्बी कान्य में भृंगार परम्परा और नहाकवि बिलारी*, पृ० 40

6 सुरेन्द्र सिंह चौहान - *राजस्थानी चित्रकला*, पृ० 98

7 दयाकृष्ण दिव्यवर्मा - *राजस्थान काल में भृंगार भावना*, पृ० 25

8 Pratapditya Pal - *Classical Tradition of Rajput Painting*, P. 47

लताओं का वर्णन मिलता है। होली में कृष्ण व उनके सभी भक्तों का समूह फाग खेलने के लिये हज की गलियों में आ जाते हैं। होली पर बने चित्र में [चित्र फलक 12] राधा-कृष्ण के द्वारा होली खेलने का अंकन है। कृष्ण द्वारा फेंके जाने वाले लाल रंग से बचने के लिये राधा जानबूझकर जमीन पर गिर जाती है। कुछ भक्तियां जो कि घरों में घाली ले जा रही थी वे भी इस हास्य व उमंग भरे वातावरण में समिलित हो जाती हैं। सम्पूर्ण छज्जा कृष्ण द्वारा फेंके गये लाल रंग से सराबोर हो गया। वृष्टभूमि का अंकन भी एक काव्यपूर्ण दृश्य चित्र के समाज है जिसमें भवन, जंगल, हिलें, पहाड़ियाँ इत्यादि का कलाकार ने बड़ी ही कोशलता से अंकन किया है।¹

राजस्थान की लगभग सभी शैलियों में होली के रंगीले त्यौहार में फाग खेलने, धम्मरा नाचे और बाचले का बहुलता से चित्रण मिलता है। होली इत्यादि से सम्बन्धित सभी चित्रों में समूह के रूप में आकृतियों का अंकन मिलता है जिसने भावानुकूलता, उन्मुक्तता, उद्दाम श्रृंखारिकता एवं अनुभावों की विविधता प्रचुर मात्रा में शिष्टांकित हुयी है।²

इस प्रकार फिशनगढ़ शैली के चित्रों में शृंगार की परंपरा काफी विकसित एवं समृद्ध विरासती देती है। फिशनगढ़ शैली के विकास में रस युक्त-युक्तों की श्रृंखला है जो तत्कालीन परिस्थितियों से प्रभावित है। फिशनगढ़ शैली के चित्रों में सौन्दर्य के विवेचन में शृंगार रस का विशिष्ट स्थान रम है।³ रस भारतीय कला सौन्दर्य की चिन्तनधारा की यह प्रक्रिया है जो सार्वभौमिक व सार्वकालिक है। रस सिद्धान्त भारतीय चिन्तकों के मनन का परिणाम तो है ही, साथ ही गानय मन की नटन अनुभूतियों का विश्लेषण भी है। रस सिद्धान्त के प्रवर्तक होने का श्रेय भरतमुनि को है। यदि साहित्य में रस की विस्तृत विवेचना मिलती है तो कला में भी रसाभिव्यंजना का चरमोत्कर्ष प्रस्तुत हुआ है।⁴ फिशनगढ़ के चित्रों में रसचित्रण व परंपरा का जितना सागंजस्य मिलता है उतना अन्य शैलियों में नहीं। फिशनगढ़ के चित्र न केवल शृंगारिक अनुभूतियों से ओत-प्रोत हैं यरन् वीर, भक्ति, रौद्र, हास्य आदि रसों की प्रधानता भी इन चित्रों में मिलती है।⁵ चित्रों में रसों की अभिव्यंजना या अभिव्यक्ति का अंकन इतनी कुशलता व सूक्ष्मता से कलाकारों द्वारा किया गया है कि गानों उन्हें कोई सिद्धि प्राप्त हो। चित्र फलक 10, 19, 24, 95, 25 आदि चित्रों में वीर रस का चित्रण बड़े ही मनोहर ढंग से किया गया है। इसमें से कुछ चित्रों में अंकित परिवेश सपनभर का प्रतीत होता है। अतः हो सकता है कि कुछ चित्रों का अंकन सपनभर में ही किया गया हो। भक्ति रस की अभिव्यंजना चित्र फलक 22 व चित्र फलक 28 में देखने को मिलती है। इसी प्रकार चित्र फलक 17 में हास्य रस का चित्रण हुआ है और बाज लड़ाते हुये राजा का चित्र (चित्र फलक 34) में रौद्र रस की झलक दिखाई पड़ती है।

1 Pratapditya Pal - *Classical Tradition of Rajput Painting*, P. 47

2 डा. रंता कचकड - *कलाशेखर, राजस्थानी चित्रकला, प्रतिष्ठापित वर्णन*, 1990, पृ 603 - 605

3 अय्यन् प्रकाश दीक्षित - *सौन्दर्य तत्त्व की भूमिका*, पृ 47

4 राजशेखर - *कवच भीमरंज*, पृ 10

5 डा. जयसिंह नीरज - *राजस्थानी चित्रकला*, पृ 60

वास्तव में यदि देखा जाय तो कला का विश्लेषण भाव तथा रस सिद्धान्तों की सीमा में ही सम्भव है। फिर तथा रस का सम्बन्ध सदैव प्रभावित है क्योंकि सभी कलाओं आनन्द की धोतक गावी जाती हैं। सूक्ष्म से स्थूल तक सभी कला विधाओं में शब्द, स्वर, वर्ण, आकारों तक जाते हुये कोई भी व्यक्ति आनन्दित होता है।¹ काव्य हो अथवा कला रस सिद्धान्त के आनन्दानुभूति वाले स्वरूप को प्रत्येक ने स्वीकार किया जाता है और इनके द्वारा ही आनन्द को ज्ञात किया जाता है।² रसानुभूति गाथा के आवरण को हटा कर विभिन्न रूपों में तादात्म्य स्थापित करती है अर्थात् आत्मा की मुक्तावस्था का भाग ही रस दशा है।³ पण्डित जगन्नाथ ने इसी को सिद्धावरण भन की संज्ञा दी है। उन्मुक्त मन की निर्विषदावस्था से प्राप्त अभिरुचनीय आनन्द की सृष्टि ही रस है जो विभिन्न कला शैलियों का मूल है।⁴ यद्यपि आज के बीसवीं शताब्दी के इस वैज्ञानिक युग ने इस प्रकार की धारणा तथ्यहीन लगती है परन्तु भूगर्भिक मनोवृत्तियों के आधार पर भेद-विभेद प्रतिपादित गद्यकाशीन साहित्य एवं चित्रों को चरितार्थ रूप समझे आया।⁵ विशेषतया किशनबद्ध शैली के चित्रकार इस भूगर्भिक भेद-विभेद से पूर्णतया प्रेरित थे, जिसका प्रतिपादन रंगों में, देखाओं में अंगूठे रूप में हुआ है। उनकी प्रेरणा का मूल स्रोत आदि संस्पृत साहित्य ही नहीं वरन् हिन्दी कवियों के ज्ञान्य केशवदास की रसकथिया, मानवीयता का मानससमुच्चय भी उनकी अभिव्यक्ति का आधार रहे। उनकी नायिका किशनबद्ध के कलाकारों का आकर्षण केन्द्र थी। चित्रकारों ने इन नायिकाओं की अभिव्यक्ति अपने कथानकों का आकर्षण बढ़ाने हेतु किया। राजस्थानीय य पहाड़ी चित्रकारों ने इन साहित्यकारों तथा कवियों को कवियों को लिपिबद्ध करके उनके आधार पर चित्राभिव्यक्ति कर चित्रजगत को एक धनाद्वय रूप दिया।⁶

चित्रों में अधिकतर राधा-कृष्ण की बायक-नायिका के रूप में प्रतिपादित होने का मूल कारण यही था कि उस समय का संपूर्ण साहित्य कृष्णीय कथाओं से आस्थावित था जिसका धार्मिक आधार वैष्णव धर्म से पूर्णतः प्रभावित था।⁷ यह वैष्णव धारा उस समय भारतीय जन-मन के लिए आत्मिक अनुभूति सिद्ध हुई क्योंकि मानवीय भौतिक आवागों पर आधारित आस्थात्मिक पूर्णता की यह वैष्णवधारा ईश्वरीय अनुभूति की पराकाष्ठा के पूर्ण निकट थी। निर्गुण भक्ति की जो अनुभूतिवां साधारण जन के लिये भक्तिपूर्ण भी सन्तुष्ट भक्ति की यह धारणा उसका दिशा निर्देश बनी। ईश्वरीय भक्ति का वर्णन जो मानवीय रूप में पूर्ण कोणखता व सौन्दर्य के साथ हुआ है।⁸ वास्तव में ये चित्राभिव्यक्ति उस समय के सांस्कृतिक, साहित्यिक, धार्मिक एवं ऐतिहासिक तथ्यों की दर्पणतुल्य सिद्धियां हैं। इन चित्रों में समय के अनुसृत मानवीय आदर्शों के उल्लेख हैं, जिनका आधार ग्रेग ही था।⁹

1 पदमश्री राजगोपाल विजयवर्मा अभिनवज्ज्ञान ग्रन्थ, भाग-2, पृ० 181 मोहनलाल गुप्त - किशनबद्ध चित्र शैली की प्रेरणा शरीरवर्ण

2 प्रमोदबाल मित्राल - राजभाषा का साहित्य का नायिका भेद, पृ० 50

3 गभीरेश मिश्र - हिन्दी शीति साहित्य, पृ० 35

4 डॉ. वल्लभ सिंह - शीतिवर्णीय कवियों की प्रभावित्यवस्था, पृ० 2

5 वही, पृ० 30

6 Krishana The Divine Love Myth & Legend Through Indian Art, P. 50

7 M. S. Randhawa - Pahari Miniature Painting, P. 40

8 वही, पृ० 23

9 Andrew Topsfield - Painting from Rajasthan in National Gallery, P. 20

चैव्यन धर्म की शारणार्थ प्रेम की अमरत्व पवित्रता व दार्शनिक गार्हस्थ्य का किशबनद के चित्रकारों द्वारा पूर्णरूप से अभिव्यक्त हुआ है। इन्हें प्राप्त करने में गुगल चित्रकारों की ध्यादगता, समृद्धता, सूक्ष्मता भी सफल जाती हो सकी। किशबनद के कलाकारों ने आध्यात्मिक विषय-वस्तु में गानवीय प्रेम के राग-विराग कृष्ण व राधा के कथाबकों पर आधारित अभिव्यक्त हुये हैं।¹ यह प्रेम की भावना किसी देश, सीमा, जाति से बंधी न होकर संसार के प्रत्येक व्यक्ति की अन्तरतम अवधारणा है। किशबनद के चित्रों में वह भावना नायक-नायिकाओं के माध्यम से जब-जब तक अनुभूतमय बनाया। यह भावना चित्रों के माध्यम से इतनी सशक्तता से सामने आती जो कि दृष्टा को उद्देहित करती हैं। उद्देलय की यह प्रवृत्ति टालस्टॉय की उच्च कथा की पूर्णता की गीगांसा के निकट पहुंच जाती है।

1 P. Brown - *Indian Painting*, P. 70



तृतीय अध्याय

- (a) किशनगढ़ शैली के चित्रों की समकक्ष चित्र शैलियों से तुलना
- (b) विषयगत संरचना प्रक्रिया की भाव, श्रृंगार तथा कलापक्ष के सन्दर्भ में तुलना

तृतीय अध्याय

किशनगढ़ शैली के चित्रों की समकक्ष चित्रशैलियों से तुलना

भारतीय कलाप्रवाह ने विभिन्न शैलियों को स्वयं में आत्मसात किया है। अन्य कलाओं के अच्छे कलात्मक गुणों को ग्रहण कर अपनी ज्वीन शैलियों का सृजन किया है। वहाँ के चित्रकारों की इसी वास्तव प्रवृत्ति से भारतीय कला पूरे विश्व में अपना विशिष्ट स्थान रखती है। भारत में भिन्न-भिन्न राजनैतिक सीमाओं की परिधि में राज्याभ्य प्राप्त कर विभिन्न शैलियों ने जन्म लिया। अपने क्षेत्र की सांस्कृतिक परम्परा, भौगोलिक स्थिति एवं कलात्मकता को उसके चित्रों के माध्यम से देखा और जाना जा सकता है। चित्र ही वहाँ की संस्कृति एवं दूर एवं पड़ोसी राज्यों के सम्बन्धों के गूढ़ साक्षी हैं। चित्रकारों ने सम्पूर्ण विवरण एवं सम्बन्धों के वर्ण में हुंदे सोच को बिना शब्दों के अपनी बात रंगों व रेखाओं द्वारा व्यक्त किया है। इसी परम्परा में राजस्थानी चित्रकला में विभिन्न

उपशैलियों का सृजन हुआ। जब भी राजस्थान पर विभिन्न राजवंशों का आधिपत्य रहा है उन्हीं की कलात्मक छवि के अनुसार वहाँ की चित्रकला ने अपने स्वरूप को विशेष लयात्मकता में सृजित किया है।

राजस्थानी चित्रकला का विकास भारत की अन्य शैलियों की भाँति न तो एक स्थान पर हुआ है और न ही एक कलाकार द्वारा। यह कला नए नए लोग विभिन्न प्रतिष्ठानों और राजवाड़ों में ही ये शैलियाँ और उपशैलियाँ विकसित होती रहीं।¹ प्रारम्भ में इस शैली पर धर्म का प्रभाव रहा क्योंकि इस समय समाज में संप्रदाय के अनुयायियों में सूर, तुलसी, गीत, बलभार्य और चैतन्य महाप्रभु आदि ने देश में हिन्दू धर्म का प्रचार व प्रसार करके उसे जगति के सिखर पर पहुँचा दिया।²

राजस्थान में चित्रांकन के प्रमाण प्राचीन काल से ही प्राप्त होते रहे हैं। जिसमें मानव ने अपनी अभिव्यक्ति के माध्यम से प्राकृतिक तथा भौगोलिक दृश्यों को अपने प्रकार के चित्रों के विषय बनाये हैं। जयपुर के चित्रकारों ने गरी चित्रण के साथ उद्यानों का बड़ी दक्षता के साथ चित्रांकन किया है। जिनमें तरह-तरह के वृक्षों पर पक्षियों के समूह का अत्यधिक बारीकरी से चित्रण किया गया है। इसके अतिरिक्त राजस्थानी चित्रकारों ने सांताजिक जीवन का चित्रण करने में विशेष रुचि प्रदर्शित की। खेत, खलिपान, घर गन्दिर, दुर्ग, बाजार, छाट, स्थीहार, विवाह, आरंभ, आदि का चित्रण बहुत ही सुन्दर ढंग से किया गया है।

राजस्थानी चित्रकला ने अपना एक स्वतन्त्र ज्वलित विकसित किया है। कुछ विद्वानों द्वारा इस शैली को चार प्रमुख भागों में विभक्त किया गया है।³

- 1 गारवाड़ - उदयपुर, धीमनेर, बानौर, किलनगढ़ आदि।
- 2 मेवाड़ - उदयपुर, बाधद्वारा, प्रतापगढ़ आदि।
- 3 झरौली - बूँदी, कोटा, झालावाड़ आदि।
- 4 बूँदर - जयपुर, अलवर, उमिचारा, मकरवेली इत्यादि।

यैसी यदि देखा जाये तो राजस्थानी शैली के अन्तर्गत सभी शैलियाँ अपनी रचनात्मकता प्राप्त कर चुकी थीं। परन्तु इसमें पाँच या छः शैलियाँ प्रमुख हैं। जिनमें चित्रित पृष्ठभूमि, पशुपक्षियों, स्त्री-पुरुष की वेशभूषा, आभूषणों तथा आकृति विशेषकर आरंभों की बनावट के आधार पर आसानी से उन्हें पहचाना जा सकता है। इस अन्तर के लिये यहाँ के स्थानीय प्रभाव महत्वपूर्ण भूमिका निभाते रहे हैं।

वर्णसंयोजन

राजस्थानी चित्रकला में विभिन्न रंगों का प्रयोग हुआ है।⁴ चित्रकार द्वारा भवन, मण्डप आदि के चित्रांकन हेतु स्वतः रंगों का प्रयोग विशेष रूप से हुआ है। कटुकी, गुप्ता-माला, चांद-तारे आदि के अतिरिक्त सम्पूर्ण चित्रों का वातावरण श्वेत रंगों में अंकित है। किलनगढ़ शैली में यह प्रवृत्ति बहुत ही स्पष्ट रूप से दृष्टिगोचर होती है।

1 N.C. Mehta - *Studies of Indian Painting*, P. 19

2 लोकेश चन्द्र वर्मा - *भारत की चित्रकला का इतिहास*, पृ 53

3 *सिटी ऐलिस म्यूजियम जयपुर में उपलब्ध मानचित्र के आधार पर सुन्दर संज्ञान सिंह के विचार*

4 डा. रेखा कश्यप - *राजस्थानी चित्रकला, कलालेख, प्रतिनिधित्व दर्पण*, जनवरी 1990, पृ 5

राजस्थानी शैलियों में पीले रंग का प्रयोग कृष्ण की पगड़ी, धोती तथा कहीं-कहीं बायक और बायिका के सम्पूर्ण वस्त्रों में हुआ है। प्रेम विरह, वीरता और समृद्धि की व्यंजना हेतु इस रंग का प्रयोग किया गया है। लाल रंग भावात्मक दृष्टि से प्रेम का प्रतीक बनकर आया है। साथे की बिन्दी, झोंठ, गेंहनी तथा गहावर आदि का प्रायः सभी शैलियों में प्रयोग मिलता है। बायिकाओं की ओढ़नी, साड़ी, कंधुकी, लहंग्या तथा पुरुषों की पगड़ी जागा, दुपट्टा, धोती आदि के चित्रण में लाल रंग का प्रयोग हुआ है। किशनगढ़ की नौकाओं में लाल रंग का प्रयोग मिलता है।¹ बूंदी शैली के चित्रों में चेहरों की रंगत लालिमा लिये हुये हैं जो बूंदी चित्रकला में निखर का प्रतीक है।² हरे रंग का प्रयोग अनेक क्षेत्रों में भूमि के लिये किया गया है। नीले रंग का प्रयोग अधिकतर आकाश व जल हेतु किया गया है।

राजस्थानी शैली की सबसे बड़ी विशेषता चटक व अमिश्रित रंगों का प्रयोग है। यद्यपि राजस्थान की सभी शैलियों में रंगों का चटकीलापन दिखायी पड़ता है परन्तु उदयपुर शैली के कलाकारों ने जिस प्रकार विभिन्न चटकीले रंगों की आभा से अपने चित्रों को निरारा है वह अन्य चित्र शैलियों में नहीं मिलता है।³

रंगों की दृष्टि से जयपुर तथा अलवर के चित्रों में हरे रंग का प्रभुत्व अधिक दिखायी पड़ता है जबकि गोवाड़ शैली में चटक रंगों का प्रयोग हुआ है। जिसमें लाल पीला रंग प्रमुख रूप से प्रयुक्त हुआ है। जोधपुर व बीकानेर की शैली चित्रों में पीला रंग प्रमुख रूप से उभर कर नेत्रों के समक्ष आता है। उदयपुर के चित्रों में लाल रंग का प्रधान रूप से प्रयोग किया गया है। बूंदी शैली के चित्रों में सुनहरे रंग की अधिकता है तथा कोटा शैली में नीला लाजवरदी रंग ही अधिक प्रयुक्त है जबकि किशनगढ़ शैली के चित्र अपने सफेद व गुलाबी रंगों के वर्णसंयोजन के लिये प्रसिद्ध है जो चित्रों को एक आकर्षण व लाचरपता प्रदान करते हैं। किशनगढ़ शैली की यह अपनी नीलिक विशेषता है⁴ जो इसे उपरोक्त राजस्थानी शैलियों की तुलना में पृथक् करती है। चित्र फलक - 103, 106, 116, 117, 119, 115, 127, 128, 139, 146, 152। राजस्थानी शैली के चित्रों में बोर्डर्स (हाशिये) अथवा बाह्यपट्टी के रंग भी भिन्न - भिन्न हैं। जयपुर के चित्रों में बाईर काले बाह्यपट्ट (भूमि) चंदेरी में लाल, उदयपुर में पीले, किशनगढ़ में गुलाबी और हरे रंग के व बूंदी के चित्रों में सुनहरे व लाल रंग के हाशियों का प्रयोग हुआ। अलवर शैली के हाशियों में चांदी के रंग की पतली किनारी काले तथा लाल रंग की अधिकता है।⁵ [चित्र फलक- 35, 101, 105, 145]

रेखांकन

अंकन की विधिपद्धता और रंगसंयोजन की प्रखर अभिव्यक्ति के लिये लघु चित्रकला सर्व प्रसिद्ध है। राजस्थान के सभी शैलियों में नेत्र, नुसाकृति, शरीर के वनावट में भिन्नता देखने को मिलती है। आकृतियाँ उज्ज्वल ललाट वाली, पतले अवर, उच्च नासिका, कालिगानुवत दीर्घ आकर्षक नेत्र, लम्बी अन्धानुजाओं, सुकुमार उंगलियाँ, उज्ज्वल कंधों तथा प्रभावानु गुल्मगण्डल से युक्त बनायी गयी हैं। शीत तथा बालों को बारीक-बारीक रेखाओं

1 Rooplekha - Vol. XXV, Part I, Benarjee - Historical Portrait of Kishanargh, P. 36

2 कलाविधि, वर्ष 2, अंक 2, पृ 30

3 डा. सी. एस. मेहता - राजस्थानी लघुचित्रों में अन्तराल व्यवस्था [शोध प्रबन्ध], पृ 107-108

4 लवनीय, अप्रैल 1986, एमछोड़ विपारी - किशनगढ़ शैली का अमूल्य आवरण, पृ 97

5 Marge - Vol. V, No. III, Karl Khandelwala - Litze from Rajasthan, P. 9

द्वारा बनाया गया है बाद के चित्रों में काली रेखाओं का प्रयोग किया है। नेत्रों का अंकन किशनबद्ध शैली में विशिष्ट स्थान रहती है। जिन बच्चों के विविधानेक सरस वर्णन मानरीदास ने अपने ग्रन्थ में किया, उनका साक्षात्कार उन्होंने अपनी प्रेमिका वर्णीतणी में अवश्य किया होगा।¹ जिसने तत्कालीन रेखांकन परम्परा को प्रभावित किया और किशनबद्ध चित्रों में उस प्रकार के नेत्रों का अंकन व लम्बी मुखकृति उसकी अपनी मौलिक विशेषता है, जो राजस्थान की किसी अन्य शैली में नहीं मिलती है। [चित्र फलक 18, 30, 45, 46]

गोवाड़ शैली के चित्रों में अण्डाकार मुखकृति, लम्बी नासिका तथा गछली जैसे नेत्र चित्रित किये गये हैं।² कहीं-कहीं बादाज के आकार के नेत्रों का अंकन भी देखने को मिलता है जबकि किशनबद्ध शैली में खंजनाकृति के नेत्र व लम्बी मुखकृति का अंकन हुआ है। आकृतियों के वर्णन के बीच का भाव अधिक भारी बनाया-गया है। भारी मुखकृतियों में भरे धिबुक का अंकन हुआ जबकि किशनबद्ध में सुहृदीदार वर्णन व मुकीली धिबुक का चित्रण देखने को मिलता है। गोवाड़ शैली में पुत्तों को प्रायः गूँछों से युक्त बनाया गया है। किशनबद्ध शैली में गूँछों का अंकन नहीं है और किशनबद्ध शैली में स्त्री की मुखकृति के आधार पर ही पुत्र की मुखकृति का भी अंकन मिलता है।³ (चित्र फलक 5, 7, 11, 18, 117, 120, 124)



जोधपुर शैली में स्त्रियों की मुखकृति गोल, घोट थोड़ा ऊपर खिंचे हुये, धिबुक भारी तथा नेत्र खंजनाकृति के आकार के बनाये गये हैं। केश का अंकन छोटी जूड़ी के रूप में हुआ है।⁴ जबकि किशनबद्ध शैली में लम्बी मुखकृति, मुकीली धिबुक तथा खुले केश का अंकन हुआ है।⁵ पुच्छाकृतियों को लम्बा-चौड़ा, सौन्दर्य से पूर्ण मुँह कंलभी व दाढ़ी लगातार से बंधी का चित्रण हुआ है। तनी भवें, उन्नत ललाट, आगे निकली हुयी नासिका, अरुणाभ नेत्र कानों तक खिंचे हुये तथा गूँछों से युक्त पुच्छ के चेहरे का अंकन हुआ है।¹

1 पद्मश्री रामगोपाल - विजयवर्मा अभिनवदन खन्त, भाग-2, पृ 179

2 राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ - ललित कला अकादमी, जयपुर, पृ 44

3 वैभिक जालरण, कानपुर, 17 जून 1988, 120 रेनचन्द जोहानानी - किशनबद्ध शैली, पृ 5

4 सुन्दर मोहन स्वरूप भटनगर - ललित कला अकादमी, जयपुर, पृ 50

5 डा. जयसिंह बीरब - राजस्थानी चित्रकला, पृ 40

जबकि फिशबगढ़ शैली में पुरुष मुख्याकृति में दाढ़ी गूँठ का प्रायः अंकन नहीं हुआ है तथा मुख्याकृति का अंकन नारी मुख्याकृति के ही समान हुआ है। [चित्र फलक 15, 18, 127, 129]



बीकानेर शैली के चित्रों में मुख्याकृतियां प्रायः गोलाकार ढंग से चित्रित की गयी हैं। नारी आकृतियों का अंकन जोधपुर व गुगल शैली के संगम्वित रूप की झांकी प्रस्तुत करती हुयी सी प्रतीत होती हैं।¹ होंठ सिंगुड़े हुये से, धिबुक छोटी तथा कलाईयां पतली अंकित की गयी हैं। नैत्र खंजन पक्षी की आकृति के समान हैं परन्तु फिशबगढ़ जैसी धनुषाकार नहीं हैं। पुरुषाकृतियां चौड़े नाथे, उब दाढ़ी गूँठ से युक्त वीर भाव को प्रदर्शित करती हुयी चित्रित की गयी हैं। परन्तु यहाँ जोधपुर वाली दाढ़ी व अस्त्रनाभ औरों नहीं मिलती हैं बल्कि गुगलिया प्रेमासिक्त भाव वाली औरों चित्रित हुयी हैं।² जो फिशबगढ़ शैली के चित्रों में अंकित विशेषताओं से भिन्न है। [चित्रफ लक - 18, 40, 41, 111, 112, 115]



1 ए. पी. जास - राजस्थानी विभवता, पृ 20

2 Harman Gostaze - The Art & Architecture of Bikaner State, P. 75

भूंदी शैली के चित्रों में गान्धावाकृतियों में भारी चेहरों का अंकन मिलता है। मुख्याकृतियाँ भोला, नासिका साधारण तथा चिबुक दोहरी पीछे की ओर झुकी तथा छोटी बनी है।¹ इन चित्रों में आँखों और नासिका किशनगढ़ शैली के चित्रों के समान गुफाशैली व लम्बी नहीं हैं।² भूंदी शैली में स्त्रियों की मुख्याकृतियों में साव अघरो का जलन ही सौन्दर्य है जिसमें तागमूल सेवक से उपज्य लाली की रेखा की गयी है। इसी प्रकार कबेली व तल्लो में मुखाल का प्रयोग हुआ है। चेहरे पर रंजत तो लासिगा सिने हुये ही है जो भूंदी शैली की अपनी विशेषता है।³ स्त्रियों के सिर शरीर के अनुपात में कुछ छोटे बनाये गये हैं। नेत्रों का अंकन आम के पत्ते के समान है जबकि किशनगढ़ शैली में खजनाकृति के समान नेत्र गये हुये हैं। नेत्रों के पास कोमल छाया दिखाकर नटरायी प्रकट की गयी है, जो भूंदी शैली के निजस्य का घोटक है।⁴ केशों का अंकन कभी कपोलों तक, कभी बीया के नीचे वेणी के रूप में अंकित किया गया है। किशनगढ़ के चित्रों में केशों को प्रायः खुला ही दिखाया गया है। पुरुषों के चेहरे में दाढ़ी का अंकन प्रायः नहीं हुआ है और उनकी मुख्याकृतियाँ सुन्दर हैं परन्तु उनमें तेज राजपूती आकृतियों का भाव है। पुरुष आकृतियों में भी तागमूल अंकित अवरोक्त हैं जिन चेहरा लासिगा सिने हुये है। स्त्री पुरुष के चेहरे में समानता है।
[चित्र फलक - 18, 46, 55, 145, 146, 149, 150]



कोटा शैली में स्त्री आकृतियों का अंकन लायण्यपूर्ण तथा कोमल है। लम्बी नासिका, कपोल खिले हुये, सुन्दर केशराशि जो प्रायः कन्धे तक दिखायी पड़ती है तथा पतली कमर चित्रित की गयी है। आँखों की आकृति कमल की पंखुड़ी के समान है।⁵ पुरुषाकृतियों में दाढ़ी चढ़ी हुयी तथा भुछों व कुलभुछों को अनेक प्रकार से धिड़ित किया गया है। नाक लम्बी, आँखें गोल तथा चिबुक को पीछे दबा हुआ अंकित किया गया है।

1 Dr. Pramod Chandra - Bundi Painting, P. 4

2 कप्ताभिधि, अंक-5 वर्ष- 2, [वैसासिक पत्रिका] नवत कला भवन, वाराणसी, पृष्ठ 29

3 वही, पृष्ठ 29

4 रामगोपाज विजयवर्नीय - तन्त्रशास्त्री विमलता, पृष्ठ 14

5 Marge, Vol. II, W.G. Archer - Kota, P. 65

ललाट पीछे को झुका, गोटी बर्दन तथा शरीर का अंकन पुष्ट रूप में हुआ है।¹ किशनबगढ़ शैली में स्त्री आकृतियाँ प्रायः कोटा शैली जैसी ही लावण्यपूर्ण खौन्दर्य से युक्त हैं। परन्तु नेत्र का रेखांकन किशनबगढ़ शैली की मौलिक विशेषता है जो इस शैली में भी नहीं देखने को मिलती है। लग्नी नासिका व पटली कमर का ही चित्रण किशनबगढ़ शैली में भी हुआ है परन्तु केशों को कमर के नीचे तक लहराते हुये अंकित किया गया है। कान के पास भी बाल की लट का अंकन हुआ है। परन्तु किशनबगढ़ के चित्रों में पुरुष को दाढ़ी-मूँछ से युक्त नहीं पाया गया है। गालवाकृतियों की बर्दन पतली सुझाहीदार तथा नेत्रों को कान तक रिद्धता सुन्दर बनाया गया है।² चित्र फलक - 8, 18, 15, 133, 139।



जयपुर शैली के चित्रों में पुरुष व स्त्रियों के मुख्य गोल चित्रित किये गये हैं।³ स्त्रियों के लालिमा युक्त अक्षर छल्ले सा गोटापन लिये हुये हैं और गीजाकृति नेत्रों का अंकन हुआ है जो काजल से युक्त है। किशनबगढ़ शैली में लग्नी मुखामुक्तियाँ मिलती हैं, नेत्र लम्बे यणों तथा स्त्रियों के चित्रों में अकर्षक है। जयपुर शैली के स्त्रियों की लग्नी



1 श्री राजचरण शर्मा आकुल - राजस्थान की लघु चित्रशैलियों अलितकला अकादमी, जयपुर, पृष्ठ 64

2 डा० जलसिंह भीरम - राजस्थानी चित्रकला और शिल्पी कला काज, पृष्ठ 43

3 सुरेन्द्र सिंह चौहान - राजस्थानी चित्रकला, पृष्ठ 113

केशराशि विधित उभर उठी हुयी, सुडील नाक तथा गांघे पर बिन्दी का अंकन है।¹ जयपुर शैली के ही समान किशनमढ़ शैली में भी स्त्रियों की लम्बी घनी केशराशि तथा तीखी उठी हुयी नासिका का अंकन हुआ है। पुरुष पात्रों में गूछों व लम्बी केशराशि का अंकन है। गुखाकृति दाढ़ी विहीन तथा बेत्रों को बड़े रूप में अंकित किया गया है। चित्र फलक - (16, 18, 19, 103, 105, 107)

अलवर शैली में चित्रित पुरुष की गुखाकृति ज्ञान आकार की अर्धात् ठोड़ी को छोड़ा सम देकर बनाया गया है।² गुखाकृति गोल अंकित की गयी है। बेत्र को मीन के आकार का बनाया गया है। पुरुषों को दाढ़ी विहीन तथा बड़े बेत्रों से युक्त बनाया गया है। अलवर की स्त्री-पुरुष की गुखाकृतियों पर पूर्णतया जयपुर शैली का प्रभाव है। रवेवल स्त्रियों की चेणी व पुरुषों की घन घाँटियों का भेद है। चित्र फलक - (163, 164)



उदयपुर शैली के चित्रों में गुखाकृतियाँ प्रभावोत्पादक कमनीयता लिये हुये विविध गुदाओं में चित्रित हैं। स्त्रियों को सरसता का भाव लिये मीनकृति औरों, सीधी नाक



1 डा० लोकोशचन्द्र शर्मा - भारत की विनकला का संक्षिप्त इतिहास, पृ० ६७

2 विनय अलवर, अंक 11, पृ० 157

तथा भरी चित्रक के साथ बनाया गया है।¹ कपोलों पर झूलती अलकों का अंकन, कभी-कभी कानों के ऊपर वेणी का अंकन मिलता है। जबकि किशनबढ़ शैली में गुप्ताकृतियां खम्बी, लम्बे आकर्षक नेत्र, पतली खुलीली छोड़ी तथा खम्बी बासिकण का अंकन हुआ है। पुरुषाकृतियां की गुप्ताकृतियों को बड़ी-बड़ी मूर्तों से युक्त भरे मुख वाले और विशाल नेत्रों से युक्त बनाया गया है। परन्तु किशनबढ़ शैली के चित्रों में बड़ी गुंठ का अंकन नहीं हुआ है और किशनबढ़ के चेहरों में जो विशेषता है वह बटों के चित्रों में नहीं मिलती है।² चित्र फलक- [18, 32, 33, 34, 152, 153, 154]

इस प्रकार प्रत्येक शैली के चित्रकारों ने चित्रों में गुप्ताकृतियां एक दूसरे से भिन्नता देने हुये चित्रित की हैं जो प्रत्येक शैली को एक पहचान देता है। उसी प्रकार गांधवाकृतियों को भी चित्रकारों ने अपने अनुसार छोटा या बड़ा अंकित किया है। जोधापुर शैली में गारी आकृति को औरत रूप से लम्बा बनाया गया है, तो जयपुर में गारी का कद छोटा बनाया गया है। कोटा शैली में उससे भी छोटा अंकित किया गया है। उदयपुर एवं मेवाड़ में गारी का सागान्ध रहा है।³ जबकि बूंदी शैली में गारी यद्यपि छहरे स्वरूप में चित्रित की गयी है परन्तु कद छोटा अंकित किया गया है। सम्भवतः यह बकिन्नी शैली की देन है।⁴ जबकि किशनबढ़ शैली में चित्रकारों ने स्त्री-पुरुष दोनों ही आकृतियों को अधिक लम्बा पतला एवं छरहरा बनाया है। किशनबढ़ शैली के चित्रों में अंकित गांधवाकृतियां अपनी गुप्ताकृति नेत्र तथा अधिक लम्बे कद के कारण स्वतः ही दूसरी शैलियों से पृथक् हो जाती हैं और आसानी से पहचान में आ जाती है। [चित्र फलक - 104, 105, 110, 114, 124, 125, 127, 128, 133, 151]

वेशभूषा तथा आभूषण

विभिन्न राजस्थानी शैलियों में चित्रित गांधवाकृतियों के सनाम ही अलक-अलक प्रकार की वेशभूषा तथा आभूषणों का चित्रांकन हुआ है। यदि कुछ शैलियों में प्रयुक्त वेशभूषा तथा आभूषणों में समानता है तो कुछ शैलियों में रंगों, रेखाओं, आलोचन डिजाइनों द्वारा भिन्नता भी प्रदर्शित होती है।

1 रामगोपाल विजयलालीन- राजस्थानी चित्रकला, पृ 20

2 पद्मश्री रामगोपाल विजयलालीन अभिलेखन खण्ड, खण्ड-2, पृ 180 मोहनलाल मुक्त-किशनबढ़ की शैली-बनीतमी

3 राजेश कुमार - साहित्य कला अकादमी, जयपुर, पृ 73

4 कलाविधि, अंक 5 वर्ष 2, पृ 29

मेवाड़ सैली के चित्रों में स्त्रियों को लूंगड़ी, घाघरे और ठेठ राजस्थानी आभूषणों से सुसज्जित किया गया है।¹ घाघरे, कंचुकी व ओढ़नी को ज्योतिषीय व फूल पत्ती से बने डिजाइनों द्वारा विभिन्न रंगों से अलंकृत किया गया है। स्त्रियों को ओढ़नी या बुपट्टा बहुधा ऊपर से ओढ़ा हुआ अंकित किया गया है। यद्यपि किशनगढ़ सैली में स्त्रियों की वेशभूषा में लहंगा, कंचुकी व ओढ़नी के साथ-साथ स्त्रियों को कहीं-कहीं साड़ी पहने भी चित्रित किया गया है। गुगल प्रभाव के कारण उन्हें पेशवाज पहने अंकित किया गया है जो पुरुषों के जाने के सगान ऊपर से बीचे तक एक ही पोशाक होती थी। मेवाड़ी पुरुषों को उदयपुरी पगड़ी, लंगा साफ, कगर में पटका तथा सामान्य अलंकारों से आभूषित किया है।² मेवाड़ के प्रारम्भिक चित्रों में पुरुषों को पारदर्शी चार नोकों वाला जागा पहने चित्रित किया गया है। मेवाड़ी पुरुषों के पैरों में अधिकतर जूतियों का अंकन मिलता है जबकि स्त्रियों के पावों में जूतियों का अंकन प्रायः नहीं मिलता है। किशनगढ़ के चित्रों में राजसी पोशाक के साथ जूतों का अंकन मिलता है। किशनगढ़ व मेवाड़ी दोनों ही सैलियों में स्त्रियों के हाथ पैरों में आसता तथा महावर का प्रयोग किया गया है। [चित्र फलक - 116, 118, 119, 14, 17, 32, 35]

जोधपुर सैली में नारी को मारवाड़ी वेशभूषा में ही चित्रित किया गया है। नारी को लूंगड़ी, लहंगा तथा कंचुकी पहने हुये बनाया गया है। लूंगड़ी को विशेष रूप से चित्रित किया गया है जो सिर के ऊपर लहराती हुयी चित्रित की गयी है और यह इस सैली की मौलिकता को परिलक्षित करती है।³ लूंगड़ी में अलंकरण का प्रयोग किया गया है। इस प्रकार की लूंगड़ी का अंकन किशनगढ़ सैली के चित्रों में नहीं दिखायी पड़ता है। वहां नारी की वेशभूषा में स्थानीय प्रभाव परिलक्षित होता है। लहंगे को अर्द्धचन्द्राकार अवस्था में लहराते हुये चित्रित किया गया है। शिखों में वस्त्रों की किंवदन्ती को विशेष महत्व दिया गया है। छोटी कंचुकी जिसमें से वक्ष का आधा भाग बाहर निकला हुआ था, कसकर बांधी गयी चित्रित है। किसी-किसी चित्र में गुगल प्रभाव के कारण स्त्रियों को चूड़ीदार पावजागा तथा उसके ऊपर से सफेद पतला जाने सगान पेशवाज का अंकन तथा पैरों में मखमली जूतियों का चित्रण मिलता है। स्त्रियों के आभूषणों में मथ, तुमके, कण्डल, मोती, गांधे की पट्टी एवं बोरला, केशों में झुगर, गुंफुग, शिन्दी, मल में पैंडेंट, मोतियों की अनेक लड़ वाली मासा हार, बाहों में वाजुनन्द, हाथ में कड़े,⁴ कंगन, चूड़ियां, उँगली में अंगूठियां, पैरों में पायजवे, पैर की उँगलियों में थिड्डे आदि सभी प्रचलित आभूषणों का अंकन हुआ है।

1 डा. आर. के. वशिष्ठ - मेवाड़ की विराजित परम्परा, पृष्ठ 77

2 डा. जयसिंह भीरम - राजस्थानी विराजित और हिन्दी कृष्णकाल, पृष्ठ 30 - 31

3 सुन्दर मोहन स्वल्प मतान्वर - राजस्थान की लघु विराजित, प्रथम खण्ड, जयपुर, 1972 पृष्ठ 50

4 मोहनलाल भुषा - राजा नर-नारिणों के नामा रत्नी आभूषणों की, राजस्थान पत्रिका, अक्टूबर, 1994, जयपुर, पृष्ठ 1

फिशनगढ़ शैली में लहने का अंकन जोधपुर शैली के चित्रों के समान अर्द्धचन्द्राकार के रूप में चित्रित न होकर कम घेर में बनाया गया है। जोधपुर व फिशनगढ़ दोनों ही शैलियों में लहने, कंचुकी, व अर्द्धचंद्राकार के विभिन्न प्रकार के बेलबूटे वाले आलेखनों से विभिन्न रंगों में अलंकृत किया गया है। फिशनगढ़ शैली के चित्रों में भी स्त्रियों के आभूषणों में इन सभी का चित्रण मिलता है। विशेष रूप से गोती से बने आभूषणों का प्रयोग हुआ है। जोधपुर शैली में पुरुषों के वस्त्राभूषण में मुख्य रूप से चुस्त पायजामों के ऊपर अर्द्धचन्द्राकार घेर वाला जामा, पटका तथा पगड़ी का अंकन हुआ है। यहाँ ऊँची मुर्गीली तथा भारी पगड़ियों का विशेष अंकन हुआ है जो तुर्र, सिरपैच, बलनन्दी, लटकन आदि से सुसज्जित होती थी। जो इस प्रकार की चित्रण शैली की निजी विशेषता को परिलक्षित करता है।¹ पुरुषों के स्वर्ण गोतियों के हार, कानों में स्वर्ण गुण्डल तथा अन्य आभूषणों को पहनाया गया है तथा पैरों में मखमली कूतियों का अंकन हुआ है। पुरुषों को प्रायः खल व कटार के साथ ही चित्रित किया जाता था।² फिशनगढ़ शैली के चित्रों में भी प्रायः जामे-पायजामे, पटका, पगड़ी का ही अंकन हुआ है। परन्तु जामे का फहरा अर्द्धचन्द्राकार व छोकर कम है। इन्हीं प्रकार पगड़ी को विभिन्न अलंकरणों से सजाया तो गया है परन्तु वे जोधपुर की पगड़ियों की भाँति ऊँची वा भारी नहीं हैं। [चित्र फलक - 128, 129, 18, 40, 55]

बीकानेर शैली के चित्रों में पुरुषों को ऊँची पगड़ियाँ, फैले जामे, कंगर में पटका तथा छत्र में खड्ग धिये हुये दिखाया गया है।³ बीकानेरी शैली में चित्रित वेशभूषा पर जोधपुरी प्रभाव दिखायी पड़ता है। जामे घण्टाकृति आकार के ही बने हैं परन्तु उनका फहराव जोधपुरी जामों से कम है। पगड़ियाँ ऊँची व शिखरकार ही अंकित की गयी हैं। मुखगुदाओं के अंगूच में गुब्बल प्रभाव परिलक्षित होता है। बीकानेरी स्त्रियों की वेशभूषा जोधपुर व गुग्गल शैलियों की नारियों के समन्वित स्वरूपों की इतिक्रिया प्रस्तुत करती हुयी सी प्रतीत होती है।⁴ स्त्रियों को लहंगा-पोली व पारदर्शी चुन्नी ओढ़े ही चित्रित किया गया है। कहीं-कहीं साड़ी का भी अंकन हुआ है। महावर से रचे पैर व गेंदरी से रचे हाथ ग्राथे पर हुनर, बले में गोतियों की माछा, हाथ व पैरों को सूरतिया आभूषणों से सुसज्जित किया गया है। बीकानेरी शैली के समान ही फिशनगढ़ शैली के चित्रों में स्त्रियों को कहीं-कहीं साड़ी पहने अंकित किया गया है। परन्तु पुरुषों के जामे का घेर बीकानेरी पुरुषों के जामों के घेर से कम है। फिशनगढ़ी पगड़ियाँ बीकानेरी पगड़ी की तुलना में अधिक व विभिन्न आभूषणों व रत्नों से सुसज्जित हैं। [चित्र फलक - 110, 112, 114, 20, 26, 35, 47]

बूंदी शैली के चित्रों में पुरुषों को प्रायः चपटी पगड़ियाँ पहने चित्रित किया गया है। सुटनों तक या उससे ओझ भीचे तक घबघन्धार जामो, कंगर में पटका तथा पायों में चुस्त पायजामा पहने बनाया गया है।⁵ अन्य शैलियों के समान बूंदी शैली के चित्रों में भी पुरुषों को विभिन्न आभूषणों से सुसज्जित किया है। बूंदी चित्रों में पगड़ियों का अंकन

1 मोहनलाल गुप्ता - *नाथ बर-नारिकों में भाग्यवती आभूषणों की, राजस्थान पत्रिका*, अक्टूबर 1994 जयपुर, पृष्ठ 7

2 सुन्दर मोहन स्वल्प भटनागर - *मारवाड़ शैली*, *लासित कला अकादमी*, जयपुर, पृष्ठ 45

3 Harman Gootaze - *The Art Architecture of Bikaner State*, P. 79

4 कुमारलाल - *राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ*, पृष्ठ 67 - 69

5 दशिक जागरण, काजपुर, 5 फरवरी 1988, *श्रीमन्मन् मोर्यानी- बूंदी चित्रशैली*

बीचा व झुका हुआ है जबकि किशनगढ़ शैली में पगड़ियों थोड़ी ऊँची हुयी तथा विभिन्न रंगों से अलंकृत चित्रित हैं। स्त्रियों प्रायः काले रंग के लहंगे, लाल चुन्नी व कसी कंचुकी पहने चित्रित की गयी हैं जिसमें से पाँव का कुछ भाग बाहर निकला सा प्रतीत होता है। किशनगढ़ शैली के संगम ही मुँदी चित्रों के भी लहंगों में विभिन्न बूटे तथा ज्यामितीय डिजाइनों का अंकन हुआ है। आभूषणों में गोतियों के आभूषण अधिक मिलते हैं। लतात तक बीच लटकती जड़ाऊ बिन्ही, सुन्हरे झुगके तथा हथेलियों में हथपूख का अंकन हुआ है।¹ [चित्र फलक - 145, 148, 149, 150, 14, 47, 50, 55]

कोटा शैली में मुँदी शैली की विशेषताओं का प्रभाव होते हुये भी अपनी कुछ मौलिकता है। स्त्रियों को परम्परागत वेशभूषा लहंगा, कंचुकी व चुनरी ओढ़े ही चित्रित किया गया है। लहंगे का फहराव घण्टाकृति के संगम है जिस पर विभिन्न आलेखनों का अंकन हुआ है। अधिकांशतः ज्यामितीय पैटर्न के ही आधार पर आधारित हैं और साथे रूप में अलंकृत हैं। स्त्रियों को अन्य शैलियों के संगम ही विभिन्न आभूषणों से सुसज्जित किया गया है। जिसमें गोतियों के आभूषणों की प्रधानता है।² किशनगढ़ शैली के चित्रों में भी गोतियों के आभूषणों का भी अंकन अधिक दिखायी देता है। पुरुषों को साफे के संगम वाली पगड़ी तथा पारदर्शक व अपारदर्शी जगों में ही चित्रित किया गया है। जगों के बीच पाचजगों का अंकन है। जगों को घुटने तक या उससे थोड़ा नीचे तक ही बनाया गया है जबकि किशनगढ़ शैली में यथापि पारदर्शी व अपारदर्शी जगों का अंकन तो हुआ है परन्तु जगों की लम्बाई पावों तक चित्रित की गयी है। [चित्र फलक - 132, 133, 135, 20, 50, 38, 43]

जयपुर शैली में स्त्रियों की वेशभूषा में चोली, कुर्ता, दुपट्टा, लहंगा तथा पावों में जूतियों का अंकन हुआ है जिन्हें यहाँ की भाषा में गोचाड़ेया कहा जाता है।³ घाघरो पर गोती टंके हुये चित्रित हुये हैं। लहंगों को घेरदार तथा गहरे रंग से ही चित्रित किया गया है। गुल देगनों जैसी राखसी वेशभूषा का इसमें अंकन मिलता है। गुल प्रभाव के कारण इस शैली के किसी-किसी चित्र में स्त्रियों को पेशवाज पहने अंकित किया गया है। पेशवाज के साथ चुन्नी या दुपट्टे का भी अंकन हुआ है जैसाकि किशनगढ़ शैली में भी देखने को मिलता है। स्त्रियों को रत्नजड़ित या गीयाकारी के आभूषणों से सुसज्जित किया गया है।⁴ गोतियों की गालावे, गणिकश तथा गोतियों के झुगके आभूषणों में प्रमुख रूप से प्रयुक्त हुये हैं। पुरुषों की वेशभूषा में पगड़ी बौंधे, घेरदार जगम व ढीले पावजगों व दुपट्टे से कंगर कसे पुरुषों का चित्रण मिलता है। पगड़ियों पर फलंगी व तुरों का अंकन हुआ है। घक् अलों की मुँदों से चित्रित, घेरदार, फले हुये तथा खेत रंग में चित्रित हैं। जूते की बोफ उठी हुयी तथा पाचजगों की गोहरी ढीली अंकित की गयी है। किशनगढ़ में जगें प्रायः सादे तथा चुस्त पाचजगों का चित्रण देखने को मिलता है। [चित्र फलक - 104, 105, 107, 20, 30, 50]

1 राजगोपाल त्रिवेदीजीय - मुँदी शैली, लिखित कला अकादमी, जयपुर, पृष्ठ 566

2 रामचरण शर्मा व्यास - कोटा शैली, लिखित कला अकादमी, जयपुर पृष्ठ 65

3 राजगोपाल त्रिवेदीजीय - राजस्थान की चित्रकला, पृष्ठ 26

4 लोकेश चन्द्र शर्मा - भारत की चित्रकला का संक्षिप्त इतिहास, पृष्ठ 87

अलखर सैली के चित्रों पर पूर्णतया जयपुर सैली की विशेषताओं का प्रभाव दिखायी पड़ता है। केवल स्त्रियों की चेनी तथा पुरुषों की पगड़ियों में भेद है। चेनी अत्यधिक ऊँची उठी हुयी मोलाकार तथा पगड़ियों के पैर जयपुर सैली से भिन्न हैं। स्त्रियों की वेशभूषा में जयपुर सैली के ही समान अधिकतर पायजागा कुर्ता व चोली पहने दिखाया गया है। चित्र में कहीं-कहीं टोपी व साफा पहने और कन्धे पर अंगोसठा रखे चित्रित किया गया है। स्त्रियों के आभूषणों में विशेष रूप से नख व पायजेव पहने चित्रित किया गया है।¹ किशनगढ़ सैली की स्त्रियों को भी नख व पायजेव पहने हुए दिखाया गया है। पुरुषों को जयपुरी पगड़ी व अंगरखा पहने दिखाया गया है। [चित्र फलक - 30, 47, 160, 161]

उदयपुर सैली में पुरुषों को उदयपुरी पगड़ी, लम्बा जागा, कंगर में पटका व पायजागा पहने चित्रित किया गया है। पगड़ी में काले रंग की कलंगी, सिरपेंच व गोती लटकते चित्रित हैं जबकि किशनगढ़ सैली में पुरुषों की पगड़ियाँ गोती की लड़ियों से युक्त श्वेत या गूँघिया रंग की बनी है।² पुरुषों को कानों में गोती, नखे में गणियों का हार राजसी वैभव के साथ चित्रित किया गया है। स्त्रियों को राजस्थानी वेशभूषा तथा आभूषणों से सुसज्जित किया है। चरख चूंदी सैली की भौति पारदर्शक नहीं बने हैं और न ही सुवर्ण आलेखन की अधिकता पायी जाती है। घोंघरे अधिक फैले ब होकर पावों से चिपके हुये से और छोटी लूंगड़ी जो घाघरे के पावों ओर लिपटी बग़ानी जाती थी किंचित पारदर्शक होती थी।³ किशनगढ़ सैली में भी स्त्रियों के लहंगे अधिक फैले ब होकर पावों से चिपके हुये से चित्रित किये गये हैं। [चित्र फलक - 14, 17, 55, 152, 153]

इस प्रकार किशनगढ़ सैली के चित्रों की समकालीन अन्य सैलियों से तुलना करने पर ज्ञात होता है कि कद बढीलेपन, भेत्र, हाँठ, बाक, ठोड़ी हाथ पैरों की उमलियों के आधार पर भी इनमें भिन्नता दिखायी पड़ती है। यद्यपि इन सैलियों में बहुत विशेषतायें समान हैं जैसा कि लगभग सभी सैलियों में प्रायः स्त्रियों की वेशभूषा में लहंगे, चोली व बुपट्टा का अंकन हुआ है। पुरुषों की वेशभूषा में पगड़ी, पटका, जागा, पायजागा आदि का अंकन हुआ है परन्तु इन्हें बनावे के ढंग के आधार पर प्रत्येक सैली में इनका अंकन अलग-अलग ढंग से हुआ है। इसी प्रकार श्रीकृष्ण का जहाँ लोक कला वाला स्वल्प जिसका अंकन सभी सैलियों में देखने को मिलता है उन्हें धोती पहने व सिर पर गुकुट लगाये की चित्रित किया गया है। प्रायः सभी सैलियों में एकचरणी चेहरों का ही अंकन हुआ है। यद्यपि सभी सैलियों पर एक दूसरी सैलियों का प्रभाव दिखायी पड़ता है परन्तु सभी चित्र सैलियों का अपना-अपना निरूपण है। परन्तु किशनगढ़ सैली में जो स्त्री सौन्दर्य, लाक्षण्य तथा मुख्याकृतियों, गर्णसंयोजन तथा नाचों का अंकन मिलता है वैसे अन्य सैलियों में नहीं प्राप्त होता है। लम्बी मुख्याकृति व उच्च नासिका वाले विशाल सुन्दर भेत्र, कमब्रीय छरहरी काना जो किशनगढ़ सैली के चित्रों की पहचान है, अत्यन्त आकर्षक है। बणीतणी के पित्र में राधा की नासिका दीर्घ, मुचीली, भेत्र स्रंजन पक्षी के समान चित्रित हुये हैं जो चित्र की प्रागाणिकता के अनुरूप नहीं है फिर भी यह अपने आप में अद्वितीय है। चित्रों में रंग योजना अत्यन्त आकर्षक है जो कला की दृष्टि से उत्तम एवं ससहनीय है। राधा का मूँघट को बाहिने हाथ से पकड़ने का तरीका तथा दूसरे हाथ में कमल की कलियाँ लिये हुये

1 गोलनभाज गुप्ता - राजस्थान की लघु चित्रसैलियाँ, ललित कला अकादमी, जयपुर, पृ० 20-21

2 डेनचन्द व्योमचामी - किशनगढ़ सैली, ललितकला अकादमी, जयपुर, पृ० 30

3 रामगोपाल विजयचामी - राजस्थान की चित्रकला, पृ० 21

भावपूर्ण मुद्रा में चित्रित की गयी है जो भारतीय चित्रकला की एक सुन्दर कृति मानी गयी है। किशनगढ़ में चित्रित गुज्जाकृतियां सावन्त सिंह की प्रेमिक बणीठणी को राधा का प्रतिरूप मानकर चित्रित किया गया है¹ जो इसकी अपनी मौलिक विशेषता है, जबकि अन्य शैलियों में गुज्जाकृतियां साहित्य में उल्लिखित वर्णन पर आधारित है। अतः किशनगढ़ शैली तथा अन्य शैलियों को समानता तथा भिन्नता के आधार पर आसानी से पहचाना जा सकता है। राजस्थानी शैलियों के चित्रकारों ने नारियों को लगभग 32 प्रकार के परिधानों व 27 प्रकार के आभूषणों से सजाया है तथा परिधानों की रंगों की छटा प्रदान करने के लिये लगभग 60 प्रकार के रंगों का प्रयोग किया है। पुरुषों को भी लगभग 15 प्रकार के वस्त्र, 14 प्रकार के आभूषणों से युक्त दिखाया गया है।² वेशभूषा, पोशाक तथा आभूषणों के चित्रण में सभी शैलियों में जंगल स्थान, कालध्वज व तत्कालीन परिस्थितियों की झलक स्पष्ट रूप से दिखायी देती है। यही कारण है कि प्रत्येक प्रांत को भारत की संस्कृति का प्रतीक माना जाता है।³

प्राकृतिक चित्रण

राजस्थानी कलाकारों ने चित्रों की पृष्ठभूमि में अपनी सुलभ तथा प्राकृतिक सौन्दर्य के प्रति सूक्ष्म निरीक्षण की दृष्टि का परिचय दिया है। प्रकृति के विभिन्न रूपों को यद्यपि ही अवगच्छे ढंग से आलंकारिक रूप प्रदान किया है, यह अत्यन्त दुर्लभ है। बीज क्लृप्त के चित्रण में उत्तप्त सूर्य की लहरती फिरणें, आकाश में छाये लाल नारंगी बादल, प्रातः कालीन धूप में स्नान करते पीले रंग के पर्वत शिखर, पारदर्शी जलाशय, जल में प्रतिबिम्बित वृक्ष और पर्वत श्रेणियां, झुके हुये वृक्षों तथा सरिताओं का चित्रण आवि ऐसे प्रयोग हैं जो राजस्थानी चित्रकारों की सूक्ष्म प्रवृत्ति का चोतक⁴ है। चित्रों की पृष्ठभूमि के चित्रण में प्राकृतिक परिवेश का गहनपूर्ण योगदान होता है। अतः कलाकारों ने अपनी कल्पना के साथ-साथ प्राकृतिक दृश्यों का भी यथायत अंकन किया है। चित्रकारों ने चित्रों की पृष्ठभूमि को सजाने के लिये प्रकृति में फैले अन्य साधनों का प्रयोग किया। लतावृक्ष, पर्वत, सरोवर, पुष्प, धन्ना, तारागण के साथ-साथ विभिन्न प्रकार के पशु-पक्षियों व कीट-पतंगों को चित्रांकित किया गया है। इनका प्रयोग स्थानीय भौगोलिक परिस्थितियों के अनुसार हुआ है।

राजस्थान के कलाकारों ने प्रकृति को अनेक रूपों में चित्रित किया है, आलम्बनगत, उद्दीपनगत, भागव क्रिया-कलाप की श्रृंखला-स्थली के रूप में तथा आलंकारों के रूप में प्रकृति चित्रण विशेष रूप से किया है। श्रीकृष्ण की अधिकान्त लीलायें प्रकृति के सुन्दर और स्वच्छन्द वातावरण में हुईं। इसलिये उनके प्रकृति चित्रण में कटी-छटी फुलवारियों या राजसी तटगत से युक्त उपवन वा बागीचे व छोकर स्वच्छन्द प्राकृतिक रेखांकन हैं। अनेक पक्षियों का चित्रण भी स्थान-स्थान पर हुआ है जो प्रकृति के ही अभिन्न अंग हैं। कपि, दानर, कुतूब, मूक, धिरण कंठरि, गज, नान, गाय, बछड़े, तोता, मोर, चकवा, कोकिल, घातक, गराव, सारस, बगुला, सारिका इत्यादि का चित्रण⁵ प्रकृति के विराट परिवेश में रेखांकित किया गया है।

1 Roopkha - Vol. XXV, Part II, Benarjee - Historical Portrait of Kishanargh, P. 40

2 कुमार सम्भ - राजस्थान की लघुचित्र शैलियां - राजस्थान लिखित कला अकादमी, जयपुर, पृ 73

3 Moti Chandra - Prince of Wales Museum, No. 5111955-755, P. 33-41

4 डा. जयसिंह गीरज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कवच, पृ 0 128

गेवाड़ सैली के कलाकारों ने अपने चित्रों में प्रकृति के विराट परिवेश का अंकन जिस शैली के साथ किया वह कला की दृष्टि से अत्यन्त उत्कृष्ट है। कृष्ण की लीलाओं तथा कार्यकलापों के लिये चित्रकारों ने पृष्ठभूमि में विशेष रूप से ब्रजमण्डल के प्राकृतिक वातावरण का चित्रण किया है।¹ चित्रों में प्रकृति का संतुलित चित्रण हुआ है जो अलंकारिक ढंग से चित्रित है। चित्रों में गहरी पृष्ठभूमि में वृक्षों की पत्तियों का रेशांकन हल्के छरे रंग, सफेद व पीले रंग से किया गया है जो फूलों के मुच्छों से सुसज्जित है। पर्वतों व चट्टानों के चित्रण में गुगल प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित है। जहाँ कहीं भी जल का चित्रण हुआ है। प्रायः लहरदार रेखाओं के माध्यम से दर्शाया गया है। भयनों, गहलों तथा प्रासादों के स्थापत्य में गुगल शैली का प्रभाव दिखायी पड़ता है। सादे भयनों पर गुम्बदों की योजना, गुंडेरों, गुजों, बड़े चबूतरों आदि की अधिकता दिखायी देती है।² पशु-पक्षियों में विशेष रूप से गयूर, हंस, चणेर, हाथी, घोड़ा, कुत्ता, हिरण का चित्रांकन हुआ है, जो शारंग में बड़े ही अलंकारिक लगते हैं परन्तु बाद में गुगल प्रभाव से अपने यथार्थ रूप में चित्रित हुये हैं। राजिकांतीलन दृश्यों में चित्रकारों ने गहरे रंगों की पृष्ठभूमि बनायी है। गहरे लाल तथा क्षुण्ण के रंग के आसमान में शिखरों के तारों का आभास कराया है। कभी-कभी रात्रि के चित्र में तारों के साथ चन्द्रमा का भी अंकन किया गया है। किशनगढ़ सैली में भी गेवाड़ शैली के समान राधा-कृष्ण की लीलाओं का चित्रण ब्रज के प्राकृतिक परिवेश में हुआ है जो सत्तरंगा है। पृष्ठभूमि में केले व कदम के वृक्षों का चित्रण विशेष हुआ है। झील या सरोवर में लाल रंग की नीका का अंकन हुआ है जो अन्य किसी शैली में नहीं हुआ है। किशनगढ़ शैली के चित्रों में भी चन्द्रमा व तारों से शोभित चांदनी रात का चित्रण हुआ है। किशनगढ़ में वृक्ष, पेड़-पौधे या पशु-पक्षी अलंकारिक स्वरूप में नहीं चित्रित है ये काफी छव तक अपने यथार्थ स्वरूप में अंकित हैं। [चित्र प्लेट - 14, 32, 33, 35, 36, 116, 119, 120, 124]

मारवाड़ क्षेत्र में रेत के टीले क्षितिज पर एक विशेष प्रभाव उत्पन्न करते हैं। कलाकारों ने क्षितिज रेखा को ऊँचा उठाकर एवं बीच से उठी हुयी चक्रमकर रेखाओं द्वारा संयोजनों में प्रभावोत्पादकता उत्पन्न की है।³ यहाँ यहाँ कम होने के कारण बादल गोल-गोल छल्ले की भाँति घुमड़कर आते हैं। अतः कलाकार को प्रकृति के इस रूप ने बेहद प्रभावित किया, जिसका अंकन जोधपुर शैली की एक स्तंभ बन गयी। जोधपुर चित्रों की अलग पहचान के लिये ये बादल एक आधार है। किशनगढ़ शैली में छल्लेदार बादलों का अंकन प्रायः नहीं हुआ है। यहाँ चित्रों में अधिकशतः सफेद या नीले आकाश का या फिर लाल पीले सुगहरे चमकदार आकाश का चित्रण मिलता है। जोधपुर के कलाकारों ने बारम्बार चित्रों में अपनी अनुमति एवं प्रकृति का अधिक प्रयोग किया तथा विभिन्न त्रुटियों में गेय की स्थिति को बारम्बार चित्रों में सफलतापूर्वक प्रदर्शित किया है। यहाँ चित्रों में किशनगढ़ शैली के ही समान कलाकारों ने वृक्षों तथा लताओं का अंकन उन्मुक्त रूप से किया है, परन्तु किशनगढ़ शैली में जहाँ केले व कदम वृक्षों की प्रधानता है, वहीं मारवाड़ में आम, खजूर, खैरझी वृक्षों का अंकन हुआ है।⁴ खैरझी वृक्षों की परस्पर गुँथी हुयी डालियाँ जो धीरे-धीरे गोटी होती हुयी तने का रूप धारण कर लेती हैं, विभिन्न वृक्षों के साथ-साथ

1 डा. जयसिंह नीरज - *संस्कृतकला अकदमी, वार्षिकी*, 63 पृ 41

2 आर. के. चशिम - *गेवाड़ की विनोदक परम्परा*, पृ 50

3 राजेन्द्र मिश्रा - *जोधपुर शैली के चित्रों का समीक्षात्मक अध्ययन* (अप्रकाशित शोधग्रन्थ), पृ 147

4 रामजीपाल विजयवर्गीय - *राजस्थानी चित्रकला*, पृ 40

अंकित मिलती हैं। जोधपुर क्षेत्र में दिखायी देने वाली मोलाकार, गानवाकार आदि विभिन्न प्रकार की चट्टानों यहाँ के चित्रों में परिलक्षित होती हैं।¹ इनके मध्य में उन्नी झाड़ियों का अंकन कलाकारों के सूक्ष्म निरीक्षण का परिचायक है। किशनगढ़ शैली में अधिकतर सपाट हरे रंग के विभिन्न तानों में मिश्रित हरे भरे मैदानों का अंकन हुआ है। सुदूर क्षितिज में पहाड़ियों, टीलों इत्यादि का अंकन हुआ है।² अधिकांश चित्रों में कलाकार द्वारा स्थायी व पशु-पक्षियों के अंकन को प्राथमिकता दी गयी है। यहाँ चित्रों में गोर व कुर्बा पक्षी का अंकन विशेष रूप से हुआ है जबकि किशनगढ़ शैली में श्वगर, सारस मुख्य हैं। पशुओं में हाथी, घोड़े, तोते, चिड़ियों, उंट आदि का चित्रण प्रायः दोनों ही शैलियों में मिलता है।
[चित्र फलक - 19, 27, 38, 128, 130]

नूदी शैली की अपनी शिथी विशेषताएँ हैं और राजस्थानी शैली के अन्तर्गत यह सबसे अधिक सर्जीव है। इन चित्रों की पृथिका पेड़ व झाड़ियों की हरियाली से भरी हुयी है। उस क्षेत्र के भौगोलिक प्रभाव के कारण चित्रकारों ने इनको अपने चित्रण का आधार बनाया है।³ चित्रवाल के ऊपरी भाग में पेड़ों की कतारों को चित्रकारों ने विशेष रूप से चित्रित किया है। वृक्षों के सुष्ठु न केले का अंकन विशेष रूप से हुआ है।⁴ वृक्षों के पत्तों को गहरी हरी पृष्ठभूमि पर हल्के रंगों से तथा जहाँ हल्के रंगों की पृष्ठभूमि है वहाँ गहरे रंग की पत्तियों का अंकन किया है। वृक्षों को सुन्दर लाल-पीले रंग के पुष्पों व लतिकुओं से आच्छादित बनाया गया है। पत्तों के बीच की रेखाओं का अंकन सुवर्ण से चित्रित है, जिससे चित्र में चमक व सौन्दर्य और बढ़ जाता है और लाली लिये किसलय युक्तों में एम्फ्रित झूलती कुसुम गंजरियों की घटा देखते बनती है। रसिकप्रिया तथा बारहगाँस पर आधारित बने चित्रों में बनी प्राकृतिक घटा विशेष रूप से दर्शनीय है। सरोवर जो कमल दल से ढके बनाये गये हैं, किसी न किसी रूप में अवश्य चित्रित हैं। जल का आलेखन चाँदी के रंग से हुआ है। उसमें कहीं-कहीं नीली झलक मिलती है जो आँखों को शीतलता सी प्रदान करती है। सरोवर में प्रीझ करते पक्षी, किनारे पर सड़े सारस, गिम्ब तथा भवधों में खल्लू गूब, पिंजरे में शुक्र का अंकन तथा ऊँचे अड़्डों पर बैठे कभूतरों का अंकन हुआ है। गयूरों को पंखों में नुसल छिपाये अथवा व्यापते हुये अंकित किया गया है। वृक्षों तथा पक्षियों की आकृतियों का अंकन अलंकारिक ढंग से ही मिलता है।⁵ समतल रंगों की बड़ी-बड़ी इनातों विविध प्रकार की हरियाली से युक्त पुष्पित एवं पल्लवित वृक्षों का चित्रण एक प्रकार का वैभव प्रस्तुत करते हैं।⁶ पशुओं के चित्रण में विशेषतया हाथी का चित्रण बहुत सशक्त एवं सर्जीव है। वृक्षों की टहनियों के मध्य झूलते गयूर, फुदकते बन्दर, चहचहाते तोते, बीड़ते छिरण तथा बतखों की अंकित आकृतियाँ प्राकृतिक वातावरण में अद्भुत रहस्य की सृष्टि सी करतें से प्रतीत होते हैं।

1 सुरेन्द्र मोहन स्वल्प मटनामर - राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ, प्रथम खण्ड, जबपुर, 1972, पृ 50

2 M.S. Khandiwal - Kishangarh Painting, P. 7

3 कलाभित्ति, वैचारिक पत्रिका, अंक 5, वर्ष 2, भारत कला भवन, वाराणसी, पृ 40

4 राजगोपाल विजयदत्त - राजस्थानी चित्रकला, जबपुर, पृ 11

5 सांघपत्रिका, वर्ष 17, अंक -12, पृ 109

6 आकृति, राजस्थान, वर्ष 12, अंक - 3, पृ 0 17

बूंदी शैली के ही समान किशनगढ़ शैली के प्राकृतिक परिवेश का अंकन चित्रकारों ने अपने चित्रों में बड़ी दक्षता व गहरी समझ से किया है। बूंदी शैली में वृक्षों, झाड़ियों, तथा पुराने के अंकन में हरे रंग के साथ लाल व नीले रंग की प्रधानता दिखायी पड़ती है। वहीं किशनगढ़ के चित्रों की पृष्ठभूमि में हरे रंग के विभिन्न टोन दिखायी पड़ते हैं। किशनगढ़ के चित्रों में झील, तालाब या सरोवर में बूंदी शैली के समान ही कमल दलों का अंकन हुआ है परन्तु साथ ही उसमें लाल रंग की बीजा का अंकन विशेष रूप से हुआ है जो बूंदी के चित्रों में नहीं दिखायी पड़ता है। बूंदी शैली में जहाँ वास्तव्यता पर तथा क्रतुओं की विशेषताओं के अनुसार चित्रों का अंकन हुआ है वहीं किशनगढ़ के चित्रों में वास्तव्यता पर प्रायः अंकन नहीं हुआ है परन्तु बूंदी के चित्रों के ही समान गहूर, सारस, किरण व तोते का अंकन किशनगढ़ में हुआ है।

बूंदी शैली के चित्रों में आकाश को विभिन्न रंगों से चित्रित किया गया है। विशेष रूप से बहरे नीले आकाश में घुगड़ते स्थान बादल स्वर्ण व लाल रंग के स्पर्श से युक्त हैं।¹ बादल के साथ नए पथितियों का चित्रण भी गोपचन्द्रित आकाश के मध्य हुआ है। चित्रकार ने आकाश के प्रतिपल बदलते रंग को अपनी दक्षिण से बांधने का प्रयास किया है। घुगड़ते लाल, पीले रंग के मिश्रित बादलों का अंकन हुआ है जो प्रातः कालीन अरुणोदय का चोताक है। जबकि किशनगढ़ शैली के चित्रों में आकाश में उगड़ते-घुगड़ते बादलों व वर्षा क्रतु का अंकन प्रायः नहीं मिलता है।

प्रकृति के सवरंगे वैभव में संगोषित वास्तु यहाँ की मौलिक विशेषता है। भवन निर्माण की कला बूंदी शैली की ऐसी विशेषता है जो स्वयं ही प्रकट हो जाती है। यहाँ के भवन जैसे चित्रों में अंकित किये जाते थे वैसे ही भवन अभी भी विद्यमान हैं। यद्यपि इनकी शोभा समय के साथ-साथ गन्ध पड़ गयी है। परन्तु हम अपनी कल्पना को इनके वैभवमाल तक उड़ाकर ले जायें तो प्रतीत होगा कि हम किसी स्वर्ण संसार में विचर रहे हैं। कोले के कुँजों से ढूँढ़े भवन, आकाश की ओर उठे शिखरों के स्वर्ण कलाश, छज्जों के नीचे से अपना सौन्दर्य दिखाते वातावन, छोटे-छोटे लाल पत्थर की विविध बेलबूटों से काटी गयी जालियाँ, उस पर रेशमी पर्तों से ढके वातावन, भवन निर्माण कला के अद्वितीय उदाहरण हैं। बूंदी शैली के ही समान किशनगढ़ शैली के चित्रों में भी कुँजों में मध्य से झाँकते हुये छज्जों तथा गण्डपों का चित्रण किया गया है। विभिन्न बेलबूटों से अलंकृत जालियाँ, रेशमी किनारा के तले पड़े तथा यहाँ की भवन निर्माण कला बूंदी शैली के ही समान विविध हैं। किशनगढ़ शैली के चित्रों के ही समान बूंदी शैली के चित्रों में भी भवनों व प्रासादों का अंकन विशेष रूप से श्वेत रंग से ही हुआ है। किशनगढ़ व बूंदी शैली के प्राकृतिक परिवेश तथा रक्षु-पक्षियों इत्यादि के उद्दीपन के रूप में जितना विस्तृत, गहरी व रंगीन चित्रण हुआ है उतना अन्य किसी उत्कृष्ट भारतीय शैली में नहीं मिलता है।³ [शिखर कला 17, 19, 38, 40, 145, 146, 147, 148, 150, 151]

1 Dr. Sita Sharma - *Krishan Leela Theme in Rajasthan Miniature Painting*, P.76

2 कलाविधि, वैचारिक पत्रिका, अंक 5, वर्ष 2, भारतकला भवन, वाराणसी, पृष्ठ 29

3 Pramod Chandra - *Bundi Painting*, P. 40

कोटा शैली में प्रकृति विरूपण में कलाकार का सौन्दर्य से परिपूर्ण मानस चित्रों में स्पष्ट रूप से प्रत्यक्ष है। चित्रकारों ने बहुसंख्य पुष्पों, मंचरियों से युक्त पेड़-पौधों को सौन्दर्यपरक ढंग से अत्यधिक संकुचित रूप में प्रस्तुत किया है। कोटा में अधिकतर घने जंगल मिलते रहे हैं। अतः प्राकृतिक परिवेश का चित्रण चित्रों में आकर्षक एवं मनोहारी है। शिकार के दृश्यों में वहाँ के जंगली यातावरण का अंकन विशेष रूप से हुआ है। इन शिकारी दृश्यों की पृष्ठभूमि में अंकित प्राकृतिक परिवेश इस शैली को असम्यक् ही विशेषता प्रदान करते हैं। कोटा शैली में कंगल पत्र केले के वृक्षों का अंकन परम्परागत बूंदी शैली से ही लिये गये हैं। कोटा शैली में विशेष रूप से हाथी, सिंह, गोर आदि पशु-पक्षियों का चित्रण हुआ है। हाथियों के अंकन में अपनी कलात्मक विशेषताओं के फलस्वरूप कोटा चित्र कलाजगत का अमूल्य निधि बन गया।¹ विश्वनाथ की तुलना में हाथियों का चित्रण कोटा व बूंदी शैली में अग्रेसर आदर्श है जो चित्रों में वेग, गस्ती व लय की सृष्टि करते हैं और कोटा शैली को मौलिकता प्रदान करते हैं। आकृतियों का अंकन अभिव्यक्तिपरक है। कोटा में चित्रित हाथियों का अंकन किसी भी प्रकार से अजन्मा में चित्रित हाथियों से कम नहीं है।²

कोटा शैली के चित्रों में बादलों का अंकन उगड़ते हुये रूप में किया गया है। ऋतुओं के अनुसार बादलों में घनी विद्युत रेखाओं का अंकन मिलता है जो बूंदी शैली के ही समान है। सरोवर में किशनगढ़ शैली के ही समान कंगल पुष्पों का अंकन हुआ है उसमें बत्तखों, जल गुर्रियों को तैरते हुये अंकित किया गया है।

जयपुर शैली के चित्रों की पृष्ठभूमि में नदी, पहाड़ों आदि के दृश्य, दूर-दूर तक विस्तृत मैदान, जंगल और वृक्षावधियों की पंक्तियों का अंकन हुआ है। गीलों दूर तक विस्तृत नगर गहिरों के शिखर तथा बहुत दूर तक दिखते अस्वारोही अंकित करने की प्रथा ही उस समय के चित्रों में चल पड़ी थी। प्रत्येक चित्रों में इस प्रकार के दृश्यों का अंकन अवश्य होता था जिसमें चित्रों में गहराई, दृष्टिक्रम और अत्यधिक विवरण दिखायी पड़ते रहे। इसी प्रकार के दृश्यों का अंकन किशनगढ़ शैली के चित्रों में भी दिखायी पड़ता है पृष्ठभूमि में दूर नगर आते नगर, अस्वारोही, सपाट मैदान, झील या सरोवर का अंकन तथा पहाड़ियों आदि का चित्रण किशनगढ़ शैली में भी विशेष रूप से मिलता है। चित्रण की यह परम्परा राजस्थानी कलाकारों ने गुजल चित्रकारों से ग्रहण की थी³ और गुजल चित्रों में यह परम्परा यूरोपीय शैली से आयी थी। गुजल चित्रों में शिकार तथा सवारी के दृश्यों में भी इसी प्रकार का विधाया देखने को मिलता है। दूरी पर स्थित नगर के गीमार, शिखर तथा शैल मातायें दिखायी जाती हैं। इस दृष्टि से गुजल चित्रों का प्रभाव जयपुर के चित्रों में अधिक दिखायी पड़ता है। सामान्यतः जयपुर शैली के चित्रों में भयान गुजल शैली में ही गने हुये हैं। किशनगढ़ चित्रों में भी यन्त्र भवन, प्रासाद, प्रांगण इत्यादि गुजल शैली से प्रेरित हैं। जयपुर शैली के कलाकार उच्च चित्रण में काफी कुशल थे। उन्होंने उच्चता में तरङ्ग-तरङ्ग के पेड़, पशु तथा पक्षियों को बड़ी बारीकी से चित्रित किया है। पेड़ों में विशेष रूप से केले के वृक्षों का प्रयोग मिलता है।⁴ पशु-पक्षियों में बत्तख, कौआ, घोड़े, नखुर आदि का चित्रण हुआ है

1 बी. एम. वर्मा - कोटा मिलित विशाल परम्परा, पृ० 101

2 वही, पृ० 101

3 राजगोपाल विजयवर्धन - राजस्थानी चित्रकला, पृ० 24

4 कलाविधि, त्रैमासिक पत्रिका, अंक 5, वर्ष 2, भारतकला मजल, वाराणसी, पृ० 28

जबकि किशनबगढ़ शैली में कदम्ब, कदम्ब आदि वृक्षों के चित्रण में कलाकारों ने अधिक रूचि प्रदर्शित की है। इसी प्रकार तोता, मूंग, हिरण आदि पशु-पक्षियों का अंकन किशनबगढ़ के चित्रों में अधिक हुआ है। वृक्षों, लताओं व पौधों आदि को फलों तथा पुष्पों से युक्त बनाया गया है। किशनबगढ़ शैली के समान ही जयपुर शैली में भी पशु-पक्षियों को लघुचित्रों में समिपित रूप से बनाया गया है परन्तु उन्हें किसी किसी चित्र में अकेला भी चित्रित किया गया है। सराई प्रतापसिंह के समय विशेष रूप से देखने को मिलता है कि किशनबगढ़ शैली के अधिकतर चित्रों में आकाश में जहाँ चटक ताल, पीले तथा गारंजी रंगों का प्रयोग किया गया है वहीं जयपुर शैली में नीले व शुभ वादलों का अंकन हुआ है। [चित्र फलक - 27, 40, 48, 103, 104, 106, 107]

बीकानेर शैली के चित्रों में प्राकृतिक दृश्यों का अंकन अत्यन्त आकर्षक एवं मनोहारी है। पश्चिमी राजस्थान में स्थित बीकानेर में वर्षा कम होने के कारण बादल घुगड़-घुगड़ कर गोले छले की भाँति आते हैं। अतः जोधपुर के कलाकारों की भाँति बीकानेर के कलाकारों ने भी चित्रों में इसका अंकन किया है। हरी पृष्ठभूमि में फूलों से लदी झाड़ियाँ, आकाश में घुगड़ते गेहों के बीच सर्पाकार विद्युत का चित्रण चित्रों में हुआ है। नीचे की ओर तालार की तरह झूलते छलेदार बादलों का चित्रण सफेद नीले रंग में विशेष रूप से हुआ है जो या तो खण्ड के रूप में चित्रित किये गये हैं या सम्पूर्ण आकाश में बिखरे दिखायी देते हैं। गन्धों तथा गुणों का चित्रण विशेष रूप से मिलता है। पीली और इसभी चित्रकला के प्रभाव से युक्त गेह गण्डल तथा पहाड़ों की छटा एवं फूल-पत्तियों का आलेखन उत्कृष्टतम है।¹ बीकानेर शैली के चित्रों में अधिकतर स्थानीय वास्तु के टीले हरिनागादिनीय पहाड़ियाँ तथा पशु-पक्षियों में विशेष रूप से ऊँट, भेड़, बकरी, गाय, कुत्ता, सरस आदि का चित्रण हुआ है।²

किशनबगढ़ में घुगड़ते बादलों का अंकन कम ही हुआ है। बादलों का अंकन विभिन्न रंगों से सपाट रूप में हुआ है। किशनबगढ़ शैली में प्रायः भेड़, बकरी आदि का चित्रण नहीं हुआ है। [चित्र फलक - 3, 5, 48, 35, 110, 113, 114]

अलवर शैली के चित्रों की पृष्ठभूमि में प्रायः सफेद बादल, शुभ आकाश तथा विभिन्न पशु-पक्षियों से युक्त वन-उपवन, नदी, बाले, पर्वत का चित्रण विशेष रूप से हुआ है। वृक्षों में पीपल व वड़ और पशु-पक्षियों में घोड़े व गधूर का अंकन मिलता है। जबकि किशनबगढ़ शैली में प्रायः पीले, गारंजी व नीले रंग से आकाश का चित्रण हुआ है व वृक्षों में कदम्ब व कदली वृक्ष का चित्रण अधिक हुआ है। [चित्र फलक - 27, 29, 33, 160, 161]

इस प्रकार विभिन्न शैलियों के तुलनात्मक अध्ययन से निष्कर्ष निकलता है कि राजस्थान में प्रकृति की अपार धन-सम्पदा होने के कारण और जगह-जगह तालाबों, झीलों, पहाड़ियों तथा वर्षों की अधिकता के कारण वहाँ के लघुचित्रों में इनका चित्रण अधिकारिक हुआ। यद्यपि जंगली जानवरों की अधिकता रही है। हाथी, चीता, हिरण, सुअर, आदि जंगलों में आगते हुये या बैठे हुये चित्रित किये गये हैं। इनके भाव भी जंगलों में गये दिखाये गये हैं। नकाबों के चारों तरफ जंगल, तालाब तथा झीलें दिखायी देती हैं तथा चित्रों का सर्वांकन सरलता से किया गया है।

1 (10 पी० व्यास - राजस्थान की चित्रकला, पृ० 20)

2 पद्मश्री राजनोपाल विजयवर्गीय अभिलेखन सम्व, भाग-2, प्रकाश पत्र मार्वात-बीकानेर चित्र-शैली के उस्ताद सखुबुदीन एवं उनके वारंज, पृ० 162

विषयगत सरचना, प्रकिया की भाव शृंगार तथा कलात्मक पक्ष के सर्वदर्शन में तुलना

राजस्थान का सांस्कृतिक परिवेश अपना निजस्व रखते हुये राजस्थान की मूल सांस्कृतिक धारा के साथ जुड़ा हुआ है। इतिहास, धर्मकला तथा जनजीवन संस्कृति की इन चारों दिशाओं के बीच राजस्थान विशाल गरुडमूर्ति पर अपना स्थान बनाये हुये है। राजस्थानी शैली के लघुचित्रों के विषय में अनेक चर्चाएँ हैं जिसमें भक्ति परम्परा, रीति परम्परा तथा आधुनिक परम्परा के अतिरिक्त लोकप्रता का समावेश है। यहाँ प्राचीन काल से ही चित्रण कार्य होता चला आ रहा है। जिसमें मानव ने अपनी अभिव्यक्ति द्वारा भौगोलिक तथा शकृतिक दशाओं के आधार पर अनेक प्रकार की वस्तुओं को अपने चित्र का विषय बनाया। कलाकारों ने जीवन के लगभग लगभग पक्षों को चित्रांकित किया है। राजस्थानी चित्रों में प्रेम की अभिव्यक्ति अत्यन्त सुन्दर ढंग से हुयी है। प्रेम को यहाँ के कलाकारों ने सर्वोच्च की धरुन सीमा तक बढ़ा दिया है तथा प्रणय सम्बन्धों को पवित्र रूप प्रदान किया गया है। यदि कवियों ने प्रणय को कविता का विषय बनाया है तो चित्रकारों ने अपनी तुलिका से उसके सजीव चित्रों का अंकन किया। जिस पर विशेषरूप से कृष्ण की गायत्री सीता ने प्रभाव डाला। कृष्ण राधा का प्रेम जो एक वैधीय प्रेम था, के प्रेम प्रसंगों का चित्रण कलाकारों का प्रमुख विषय था। राजपूतों के हिंसक स्वभाव को अहिंसक बनाने में इन चित्रों का पूर्ण योगदान रहा है। यही कारण है कि राजस्थान की लगभग प्रत्येक शैली में राधा कृष्ण का किसी न किसी रूप में अंकन अवश्य हुआ है। जिसमें कृष्ण के लोक रक्षक एवं मंगलकारी स्वस्व का ही चित्रण हुआ है।¹ राजस्थानी चित्रकला के कुछ विषय रागरागिणी, वारहनासा, ऋतुवर्णन, संगीतरचयना, वायिका भेद इतने सरासरीय हैं कि लगभग सभी शैलियों में इन पर चित्र बने। रागरागिणी, वारहनासा, ऋतुवर्णन आदि विषय भक्ति कालीन काल में निरपेक्ष एवं सापेक्ष दोनों ही रूपों में उपलब्ध होते हैं जिसका प्रत्यक्ष एवं परोक्ष रूप से कृष्ण धरित्र से ही सम्बन्ध रहा।² इसके अलावा गीतगोविन्द, सूरसागर, भगवत्पुत्रण, रागावण, रसरान, गायरसगुण्य, गिरारीसतसर्ग आदि ग्रन्थों के आधार पर लगभग सभी शैलियों में चित्रण कार्य हुआ।³

वल्लभाचार्य, रागानुजाचार्य, वैतल्य महाप्रभु आदि महत्त्वाओं तथा आचार्यों ने अपने सिद्धान्तों के आधार पर जन्मता में एक गयीण धार्मिक प्रेरणा प्रानूत की। जिसका प्रभाव भारतीय कला पर संस्कृति पर पड़े गिना न छ सक्ता। वल्लभाचार्य तथा रागानुजाचार्य ने धार्मिक क्षेत्र में एक ऐसी स्मृण धारा को प्रभावित किया जिसमें कृष्ण के लोकस्वक व लोकस्वक स्वस्व को भारतीय जनमानस को गोल किया। इस बयीन हिन्दू धर्म से प्रेरणा लेकर चित्रकार की तुलिका एक बार फिर सशक्त हो उठी।⁴ धार्मिक विषय से सम्बन्धित चित्र निर्माण में राजस्थानी शैली ने पूर्णरूप से अपभ्रंश शैली का स्थान ग्रहण किया। वैष्णव सम्प्रदाय की स्थापति में निरन्तर युक्ति होने के साथ-साथ श्रीमद्भागवतगीता वैष्णव सम्प्रदाय का धार्मिक ग्रन्थ तनी जिसमें नगवान कृष्ण को एक महत्वपूर्ण अवतार के रूप में मान्यता दी गयी। वैष्णववाद के साथ-साथ भक्ति और प्रेम की धारने जन-जीवन में प्रमुख हो गयी।⁵

1 विनय, अलवर अंक, पृष्ठ 69

2 डा. जयसिंह नीलक - राजस्थानी चित्रकला और ठिन्नी कृष्ण काल, पृष्ठ 87

3 डा. मनेन्द्र - ठिन्नी साहित्य का ग्रहण इतिहास, वक्त भाग, पृष्ठ 205

4 डा. के. वर्मा - कला की ओर, पृष्ठ 16

5 डा. रामगोश - मध्यकालीन भारतीय कलाओं एवं उनकी विषय, पृष्ठ 9

वैष्णवों की भक्ति और प्रेम की इन भावनाओं को प्रदर्शित करने के लिये चित्रकला के सिद्धान्तों और विषयों ने भी क्रान्तिकारी परिवर्तन हुये और कृष्णभक्ति विषयक चित्र बनने की नयी परिपाटी चल पड़ी तथा प्रेम व भक्ति के माध्यम से चित्रकला में लौकिक विषयों का भी चित्रण सम्भव हुआ। इस प्रकार के धार्मिक चित्रों के निर्माण का कार्य राजस्थान की लब्धभय सभी शैलियों व उपशैलियों में हुआ। गीतगोविन्द, भागवत पुराण, रामायण आदि के आधार पर चित्रकारों ने धार्मिक भावात्मक चित्रण कार्य किया। सत्रहवीं शती के मध्य रही नयी भागवत पुराण की चित्र संहिता अनेक प्रतिमा उपलब्ध हैं। गीतगोविन्द के आधार पर भी चित्रकारों ने अनेक चित्रों का निर्माण किया। गीतगोविन्द के आधार पर बने कुछ चित्र निम्न ऑफ वेल्स म्यूजियम, बर्माई में सुरक्षित हैं।¹ अथ राजस्थानी चित्रकारों ने गीतगोविन्द के चित्रों में राधा कृष्ण के प्रणय वन्दन को अत्यन्त पवित्र एवं अलौकिक मानकर इतना सुन्दर व सजीव चित्रण किया है कि चित्रकारों के लिये वह स्वयं ही अत्यन्त पवित्र एवं लोकप्रिय विषय बन गया। कहीं-कहीं राधा को कृष्ण के रूप में और कृष्ण को राधा के रूप में दर्शाते हुये इस शृंगारिक-प्रणिया को व्यवहार में लाया गया है। रति रंज प्रेम भावना को सगर्भ दर्शाने का प्रयास किया है। वैष्णव धर्म के आधार पर कृष्ण के साथ-साथ भगवान राम, शिव-पार्वती, दुर्गा आदि को रूपों ने चित्रणों को गोठित किया। इसमें कृष्ण स्वयं भगवान होते हुये मानव के रूप में नोए जीवन के चित्रण के आधार रहे। इस प्रकार एक नयी धारा का जन्म हुआ जिसमें वे केवल वैष्णव विषयों का ही चित्रण होता था अपितु सर्वथा लौकिक विषय भी बनाये जाते थे। तत्कालीन धार्मिक भावना ने काल को व चित्रगात्रा को मूलरूप से प्रभावित किया। काल और चित्रगात्रा का यह परस्परिक सम्बन्ध विशेष रूप से दृष्टव्य है क्योंकि दोनों ही मनुष्य की सौन्दर्यानुभूति से प्रेरित थे।

केशवदास के धन्य ने दो परिपाटियों को जन्म दिया। उन्होंने सोलह शृंगार व रत्नी के सोलह प्रसाधनों का वर्णन किया परन्तु रसिकप्रिया में राधा कृष्ण की प्रेम लीला का मुख्य रूप से वर्णन है जिसे राजस्थान की लब्धभय सभी शैलियों में चित्रित किया गया है। केशव के समाने कृष्णचरित्र की दो परम्परायें विद्यमान थीं² - प्रथम जयदेव और विद्यापति की परम्परा, जिसमें नायक और नायिका के रूप में कृष्ण राधा का उल्लेख किया जाता था। द्वितीय सूरदास, बन्द्यदास आदि भक्त कवियों की परम्परा, जिसमें कृष्ण के विशिष्ट जीवन लीलाओं को उदाहरण रूप में चित्रित किया गया है। नायक-नायिका भेद सम्बन्धी लक्षण बन्ध होने के कारण रसिकप्रिया में प्रथम परम्परा का ही विचार अधिक हुआ है। रसिकप्रिया वैभवपूर्ण सागन्धी शिलासंगम दलारी जीवन का कलाकारों ने राधा-कृष्ण के बहाने खुलाकर चित्रण किया है। कृष्ण चरित्र सम्बन्धी बन्ध बिहारीसतसई के आधार पर भी अनेक चित्रों का जन्म हुआ है। इसमें रसिकप्रिया बन्ध के समान ही शृंगार रस की ही प्रधानता है। बिहारीसतसई में उपलब्ध कृष्ण सम्बन्धी दोहों को तीन भागों में विभाजित कर सकते हैं, जिसे कलाकारों ने भी अपनी शैलिक का विषय बनाया।³

1 अ रामकुमार विश्वकर्मा - भारतीय चित्रकला, पृष्ठ 1

2 य शांति कलाकण्ठ - राजस्थानी चित्रकला, 4-12-13, प्रकाशित वर्ष, जनवरी 1990, पृष्ठ 603

3 डा. राम सागर त्रिपाठी - मुक्तक कला परम्परा और बिहारी, पृष्ठ 434

3 डा. नन्देन्द्र - दिव्य साहित्य का चूड़न त्रिपाठी, पृष्ठ 518

- 1 स्तुतिपरक- जिसमें कवि अपनी दीनता, विनय गुणुक्षा, मानवार्थता का विश्लेषण करता है।
- 2 वीरबलीलापरक - जिसमें कृष्ण की लीलाओं को आधार बनाकर संक्षिप्त रूप में विस्तृत भावों को अभिव्यक्त किया गया है। इन दोनों को भी तीन भागों में रख सकते हैं - बाललीला सम्बन्धी, प्रेमलीला सम्बन्धी तथा अलौकिक लीला सम्बन्धी।
- 3 नायक-नायिका भेदपरक - जिस दोनों में राधा कृष्ण के बहाबे नायक-नायिका की शृंगारिकता का चित्रण किया गया है। यथा-दर्शन, आकर्षण, उत्कण्ठा की तीव्रता, संकेत व अभिप्राय, ठरक-विशेष, भावव्योपन, दूतीसम्प्रयोग, खण्डिता वर्णन, विचित्र वर्णन इत्यादि।

सूरसागर भक्तकवि सूरदास द्वारा ब्रजभाषा में रचित एक महत्वपूर्ण रचना है। सूर का यर्ण्य विषय कृष्ण का प्रिय व प्रेमी रूप ही रहा है, इसलिये कृष्ण के लील, शक्ति और सौन्दर्य गुणों में उनका मन लीला मिश्रित कृष्ण के सौन्दर्य पक्ष में ही रचा है। माधुर्य भाव की विभिन्न लीलाओं को आधार बनाकर सूरदास ने वात्सल्य एवं दान्पत्य रति के असंख्य चित्र प्रस्तुत किये। भगवान् कृष्ण की अलौकिक लीलाओं, बाल सेटाओं तथा राधा और गोपियों के संयोग और विचित्र पक्ष के विशद निरूपण से सूरसागर ओतप्रोत है। इनको अपने दिनों का विषय आधार बनाकर राजस्थानी चित्रकारों ने अनेकों चित्रों का निर्माण किया। दशरूपकम्ब सूरसागर का सलसे महत्वपूर्ण अध्याय है। इस स्कन्ध के पूर्वार्द्ध में कृष्ण जन्म से लेकर पूतनावध, कामासुरवध, नागकरण, अन्नप्राशन, वर्षाघाट, बाल छवि वर्णन, झीझा, माखन घोंरी, गोदोहन, गोचारण, फालीदह, जलपान, दवागलपान, घीरहरण, गोवर्धन लीला, रासलीला, जगलीला, राधा कृष्ण की अलग प्रेम लीलायें तथा कृष्ण के गधुत आगमन के उपरान्त माता बशोदा व गोपियों आदि के विरह का विस्तार से वर्णन हुआ है। चित्रकारों ने अधिकशतया दशरूपकम्ब के इसी भाग का ही चित्रण किया है। किशनगढ़ के शासक नानरीदास के नानरसगुच्छय में राधा कृष्ण की शृंगारपरक भावनाओं का ही अधिक चित्रण हुआ है।¹ उत्तरों, पिहार, दैनिक कर्म-कलापों आदि के माखन से नानरीदास ने राधा कृष्ण का जो अंकन किया है, वह किशनगढ़ शैली में चित्रण के लिये विशेष आधार रहा है। बनीठणी के संसर्ग से उन्होंने राधाकृष्ण के युगल स्वरूप के अनेक चित्र प्रस्तुत किये। उनका काव्य चित्रण है जिसका कारण है उनका स्वयं चित्रकार व कला प्रेमी होना है। परन्तु वह उत्तरेखणीय है कि नानरसगुच्छय पर आधारित चित्र केवल किशनगढ़ शैली में ही खे हैं।

राजस्थानी कलाकारों ने रसिकप्रिया, मिहारीसतसई तथा रसराम को आधार बनाकर विभिन्न नायिकाओं का चित्रण किया है। सौन्दर्य की खोज में रत इन कलाकारों ने प्रकृति का आगम से एव्य स्थापित कर सर्वत्र सौन्दर्य ही सौन्दर्य देखा। इन चित्रकारों ने गनुय के विभिन्न भावों का सरलीकरण कर रस निरूपित में बहुत सहायता पहुँचायी।

1 फैथान जली खान - *भक्तपर नानरीदास* पृ० 19 (अप्रकाशित सोध प्रबन्ध), जयपुर

यही कारण है कि राजस्थान की विभिन्न शैलियों ने नायिका भेद वाले चित्रों में अपरिणित सौन्दर्य, प्रेम की आन्तरिक अनुभूति तथा लीनिक चेतना के दर्शन होते हैं। वस्तुतः प्रकृति एवं चेतना के बीच का आचरण रसिक व्यक्ति के लिये अत्यन्त हलका होता है और इस प्रकार रसिक जो कुछ भी ग्रहण करता है वह हर्षातिरेक होता है जो गुंने के गुड़ के समान चाणी चर्चन से परे है। प्रेम का प्रवाह नेत्रों से उगड़ता है और बहुत कुछ दृष्टात्मक है। यही कारण है कि इस अपरिणित सौन्दर्य के चित्रण में कवि से चित्रकार कहीं आगे पहुँच गया है। इन कवियों ने जो विश्व चित्रकार को चित्रांकन के सिद्धे दिये, उसे वे अपनी सज्ज कल्पना एवं बहुमुखी प्रतिभा से चित्रित कर हमें उस लोक में पहुँचा देते हैं जहाँ अपरिणित सौन्दर्य के आलोक में रस का सार हिलोरें लेता है। चित्रकारों ने नायिका भेद के विभिन्न रूपों को बहुलता से अंकित किया है। जिसमें प्रमुख रूप से राधा और गीत रूप से अन्य नौपियों को आलोकन व आश्रय देनाकर चित्रण किया है।¹ यह विभिन्न नायिकाओं भिन्न रूपों में चित्रित की गयी हैं - स्वाधीनपतिपन्न नायिका, उत्पन्न (उत्कण्ठिता) नायिका, वासक सज्जा नायिका, अभिसन्धिता नायिका, लज्जिता नायिका, प्रोषितपतिपन्न नायिका, विप्रलम्भा नायिका, अभिसारिका नायिका, शुक्लाभिसारिका नायिका इत्यादि।²

भारतीय संगीत का आधार राग है। शारंगदेव ने अपने संगीत रत्नाकर में ध्वनि की उस विशिष्ट रचना को जिसमें स्वर तथा वर्ण द्वारा सौन्दर्य प्राप्त हुआ है और जो श्रोताओं के चित्त को प्रसन्न कर सके राग माना है।³ अधिकतर संगीत सन्गन्धी ग्रन्थों एवं कृष्ण भक्ति काव्य में 6 रागों एवं 36 रागनियों का उल्लेख मिलता है।⁴ काव्य एवं संगीत का परस्पर सम्बन्ध होने के कारण राग-रागनियों में बद्ध काव्य भक्ति काव्य की विशेष देन है। अमूर्त का मूर्तिकरण करने की प्रवृत्ति भारतीय संस्कृति की विशेष देन रही है। देवी - देवताओं में कल्पित मूर्त स्वरूप के समान ही राग-रागनियों की मूर्तता का जो कलात्मक चित्रण एवं उत्कीर्णन क्रमशः चित्रकला व मूर्तिकला में हुआ है, वह संगीत एवं अमूर्तता के मूर्तिकरण का प्रत्यक्ष उदाहरण है। राग-रागिणी के स्वरूप चित्रण में काव्य विशेष रूप से आधार रहा है। राग-रागनियों के स्वतंत्र ग्रन्थों के अतिरिक्त देवी-देवताओं, नायक-नायिकाओं राधाकृष्ण आदि से सम्बन्धित काव्य की चित्रोपबोधिता तथा अष्ट नायिकाओं के विविध रूपों ने राग-रागनियों के चित्रण में विशेष योग दिया। कुछ ऐसे कथात्मक चित्रकला सङ्ग्रह राग से हैं तथा ऐसे गद्दीयों और ऋतुओं का चित्रण जिनमें वे राग गाये जाते हैं। राग के भाव-रस आदि का चित्रण रागमाला ने विशेष रूप से हुआ है।⁵ कुछ राग-रागनियों के स्वरूप का सन्गन्ध कृष्ण चरित्र से जोड़ने के कारण कृष्ण काव्य उसके अंकन का आधार रहा है।⁶ राजस्थानी की सभी शैलियों में निम्नग्रन्थों के अतिरिक्त राग-रागनियों पर बहुलता से चित्रों

1 Dr. Sita Sharma - *Krishan Leela Theme in Rajasthan Miniature Painting*, P. 70

2 A. K. Swamy - *Rajput Painting*, P. 43

3 राजनोपास विनयवर्णीय - *राग-रागिणी संतुष्ट राजस्थान*, अवधुत-नवम्बर 1957, पृ० 31

4 उपा मुधा - *हिन्दी के कृष्ण भक्ति कालीन साहित्य में संगीत*, पृ० 176

5 डॉ. राम कुमार विश्वकर्मा - *भारतीय चित्रकला में संगीत तत्व*, पृ० 44

6 डॉ. नयसिंह जीराज - *राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण काव्य*, पृ० 106

का निर्माण हुआ है। इस प्रकार राजस्थानी कलाकारों ने नायिका भेद, राजमाता आदि के चित्रण में भगवान कृष्ण को नायक तथा उनकी प्रेमिका राधा को नायिका के रूप में चित्रित किया है। राधा कृष्ण को आदर्श प्रेमी-प्रेमिका का रूप दिया गया है। इस प्रकार समस्त राजस्थानी शैली में राधा कृष्ण ही सर्वत्र दिखायी देते हैं।

धर्म से अलग तत्कालीन सामाजिक व दैहिक जीवन से सम्बन्धित विविध पक्ष भी राजस्थानी चित्रण के विषय आधार बने। यहाँ के रीति-रिवाज, प्रथाएँ, परम्पराएँ, विवाह, त्यौहार, उत्सव, मेले आदि का प्रभाव यहाँ की चित्रकला पर पड़ा जो कि तात्कालिक समाज के ढाँचे को संभालने में सहायक सिद्ध हुआ। यहाँ के लोक साहित्य को लोक सम्पत्ति कहा जाता है। इसमें सम्पूर्ण समाज का हास - विलास एवं उल्लास - उच्छ्वास निहित है। लोकमानस के सुख-दुख की अनुभूतियों का सहजानुभूतिपूर्ण चित्रण लोक साहित्य की विशेषता है।¹ यहाँ के लघुचित्रों में सामाजिक जन-जीवन के दोनों पक्ष लोकपक्ष एवं शक्तिपक्ष का चित्रण विशेष रूप से हुआ है। धार्मिक एवं आध्यात्मिक विषयों में भी राजस्थानी समाज के दोनों पक्षों का चित्रण समाज आता है।² अधिकांश चित्रों में राजपूतों के जीवन व उनकी संस्कृति का भी चित्रण मिलता है। राजा-महाराजाओं के व्यक्ति चित्र, दरबारी दृश्य तथा शास्त्रोक्त दृश्य आदि का चित्रांकन राजस्थानी की प्रायः सभी शैलियों में हुआ है।³

सामाजिक प्रतीका एवं समाज की दृष्टि से नरेशों के याद सान्गों व जाम्नीरदारों का स्थान होता था।⁴ राजस्थानी चित्रों में आरम्भ से अन्त तक समाज की नवोदशाओं के आधार पर विभिन्न भागनाओं का चित्रण हुआ है। यही कारण है कि सभी प्रकार के चित्रों में धार्मिक, सामाजिक, सांस्कृतिक एवं लोकतन्त्रों का प्रदर्शन हुआ है जो तत्कालीन सरल सामाजिक व्यवस्था का सही प्रतिबिम्ब है।⁵

प्रणय का महत्व मानव जीवन के आदिकाल से ही रहा है। चित्रकारों ने व केवल वारसगासा, ऋतुचित्रण, नायिकाभेद तथा राज-संगितियों के चित्रों में प्रणय को मुख्य विषय के रूप में चित्रित किया वरन् लोक तत्वों से परिपूर्ण विभिन्न लोक कथाओं हीर-रांझा, लैला-मजनून, सपनाती-वानवहादुर, चम्पावती-विलहण आदि की प्रेम कथाओं को कलाकारों ने अत्यन्त सजीव व सुन्दर ढंग से चित्रित किया है। चन्दवरदाई कृत पृथ्वीराजरासो का आधार लेकर चित्र बनाये गये। जिसमें सेना, अस्थानार, युद्ध की तैयारी, बुद्धिभ्रम, दरबारी जीवन से सम्बन्धित, हुजूम पीते हुये, ब्रह्म वेष्टते हुये, उत्सव मनावते हुये सजाओं का अंकन विशेष रूप से मिलता है। राजस्थानी चित्रों का वृहद अंश व्यक्ति चित्रों के रूप में निरखता है।

राजस्थानी कलाकारों ने विभिन्न ऋतुओं की व वारसगासा के नवोदयात्मिक पक्ष का सूक्ष्म व गहन अन्वेषण चित्रों में देखा देने को मिलता है। कलाकारों ने नायक और नायिकाओं के श्रृंगारिक विसर और मिलन की स्थितियों को वारसगासा के चित्रों में दर्शाने में महान सफलता प्राप्त की है।⁶ श्रावणगास के हरे भरे चातावरण, नायक-नायिका की

1 कान्हराम शर्मा - उन्नीसवीं शती का राजस्थान का सामाजिक व आर्थिक जीवन, पृ० 105

2 Roopkatha - Vol. XXVII, Benares - Romanticism in India, P. 36

3 रघुवीर सिंह - पूर्व आधुनिक राजस्थान, पृ० 135

4 जगदीश सिंह मल्लोत - राजस्थान का सामाजिक जीवन, पृ० 28

5 डा. सिखा रानी गुप्ता - राजस्थानी चित्रकला में समाज का रूप (अप्रकाशित शोध ग्रन्थ), पृ० 137

6 वारसगासा चित्रकला - जोधपुर कुँवर संजय सिंह संग्रहालय

काग-वासना को जानूँ करते हैं। वर्षा में भीगते हुये गोघाच्छादित आकाश के नीचे नायक-नायिका एक-दूसरे को अपलिंगन करते हुये¹, बीषण में वैशाख एवं ज्येष्ठ मास की मछरी से व्याकुल नायक-नायिका² तथा पंखों से नायिका द्वारा नायक को हटा करते दशाया गया है।

यद्यपि उपरोक्त विषयों का अनेक प्रायः सभी शैलियों में हुआ है परन्तु प्रत्येक शैली अपनी स्थानीय विशेषताओं से प्रभावित रही है जिसके आधार पर कुछ भिन्नताये भी पायी जाती हैं। यदि किसी शैली में बारहमासा का चित्रण अधिक हुआ है तो किसी शैली में व्यंशित चित्रण या आसोट चित्रण की अधिकता है। जैसे कि गोवाड़ शैली में सूरसागर पर आधारित कृष्ण की बाल लीलाओं का वर्णन अन्य शैलियों की तुलना में अधिक हुआ है। सूरसागर³ को चित्रित करने में गोवाड़ शैली की भूमिका महत्वपूर्ण रही है। राजस्थान की सर्वप्रथम वास्तविक चित्रशाला गहराणा जन्तसिंह [1628 ई - 1652 ई] के राज्यकाल में उदयपुर में प्रारम्भ हुई थी। जिसे चित्रकारों की ओरवी के नाम से जाना जाता है।⁴ 1650-51 ई० के मध्य चित्रित सूरसागर कला की दृष्टि से उत्कृष्ट है जिसके अनेक पद्मचित्रित सचित्र यन्त्रे गोपी कृष्ण कनोडिया कलाकृति के निजी संबंध में उपलब्ध है। गोवाड़ शैली के ये चित्र कलात्मक व अत्यन्त उज्ज्वल फोरे के हैं। अठारवीं प्रसंग पर आधारित गोवाड़ शैली ने 1659 ई में चित्रित अनेक यन्त्रे राष्ट्रीय संग्रहालय दिल्ली में सुरक्षित है। नौवर्धनधारण प्रसंग पर अनेकों चित्रों का संग्रह जो बड़ौदा म्यूजियम में उपलब्ध हैं।⁵ ने पत्रों के चारों ओर पद लिखे हैं तथा बीच में पत्रों के भाव के आधार पर चित्र अंकित हैं। सूरसागर सम्बन्धी अनेक चित्र ऐसे हैं जिन पर केवल कृष्ण के लीला सम्बन्धी स्तंभ ही अंकित हैं। अधिकतर चित्र बाललीला, अलीफन लीला व भृंगारपरक लीला से सम्बन्धित है।

सत्रहवीं शती के मध्य तक रसिकप्रिया राजस्थान की सभी शैलियों में प्रमुख विषय बन गया। गोवाड़, मारवाड़, बीकानेर, बूंदी, कोटा शैलियों में चित्रित रसिक प्रिया पर आधारित चित्र कला की दृष्टि से उत्कृष्ट उदाहरण है। [चित्र फलक - 110, 118, 149, 152] परन्तु अन्य शैलियों की तुलना में बूंदी शैली में रसिकप्रिया का चित्रण विशेष रूप से हुआ है। भौगोलिक दृष्टि से बूंदी ओरछ के समीप रहा है तथा बूंदी के कलात्मक परिवेश और काव्यात्मक वातावरण ने पेशव के प्रभाव को अधिक गहन किया है। अठारहवीं शती में चित्रित बूंदी शैली के रसिकप्रिया के अनेक चित्र विभिन्न संग्रहालयों में सुरक्षित हैं। [चित्र फलक - 149, 156] राष्ट्रीय संग्रहालय में सुरक्षित 48 यन्त्रों की अपूर्ण रसिक प्रिया कला की उत्कृष्ट धरोहर है।⁶ प्रत्येक चित्र के ऊपरी भाग में रसिकप्रिया का शुद्ध छन्द कलात्मक ढंग से लिखा है। सभी चित्र गहरे लाल हाशिये से परिवेष्टित हैं। उनमें अधिकतर सुनहरा, लाल, हरा, नीला, गुलाबी आदि रंगों का प्रयोग किया गया है। अठारहवीं शती के मध्य में पत्रे यद्यपि राधा कृष्ण की लीलाओं के परिवेश के आधार पर तीन भागों में विभाजित किये जा सकते हैं।⁶

1 चित्र संख्या 15-552, बूंदी शैली, अठारहवीं शती, विक्टोरिया अलर्ट संग्रहालय, लन्दन

2 ज्येष्ठ मास, बीकानेर, अठारहवीं शती, चित्र संख्या 51 60/3 राष्ट्रीय संग्रह, नई दिल्ली

3 भदर लाल शर्मा - राजस्थान के भित्ति चित्र, संस्कृति, वर्ष 7, अंक 1-2, पृष्ठ 39

4 O.C. Ganguly - Critical Catalogue of Miniature Painting in the Baroda Museum, P. 7

5 Lalit Kala, Vol. 3-4, A. Banerjee - Illustrations to the Rasikpriya from Bundi & Kota, P. 67

6 डा. जयसिंह गीरज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कवच, पृष्ठ 96

कर्म-वासना को बाधित करते हैं। वर्षा में भीमते हुये मोक्षप्रदित आकाश के नीचे नायक-नायिका एक-दूसरे को आलिंगन करते हुये¹, बीछ में वैशाख एवं ज्येष्ठ मास की गरमी से व्याकुल नायक-नायिका² तथा पंखों से नायिका द्वारा नायक को हटा करते दशाया गया है।

यद्यपि उपरोक्त चित्रों का अंगन प्रायः सभी शैलियों में हुआ है परन्तु प्रत्येक शैली अपनी स्थायीय विशेषताओं से प्रभावित रही है जिसके आधार पर कुछ भिन्नतायें भी पायी जाती हैं। यदि किसी शैली में बारम्बार का चित्रण अधिक हुआ है तो किसी शैली में व्यक्त चित्रण व आकृष्ट चित्रण की अधिकता है। जैसे कि मेवाड़ शैली में सूरसागर पर आधारित कृष्ण की बाल लीलाओं का वर्णन अन्य शैलियों की तुलना में अधिक हुआ है। सूरसागर में चित्रित करने में मेवाड़ शैली की भूमिका महत्वपूर्ण रही है। राजस्थान की सर्वप्रथम वास्तविक विस्तारता महासभा संग्रहालय [1628 ई - 1652 ई] के राज्यकाल में उदयपुर में प्रारम्भ हुई थी। जिसे चित्रकारों की ओर से भाग से जाना जाता है।³ 1650-51 ई० के मध्य चित्रित सूरसागर कला की दृष्टि से उत्कृष्ट है जिसके अनेक पद्यविरत सचित्र पन्ने गोपी कृष्ण कनोडिया कलकत्ता के मिर्ची संग्रह में उपलब्ध है। मेवाड़ शैली के ये चित्र कलात्मक व अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि के हैं। अठारवीं शताब्दी प्रसंग पर आधारित मेवाड़ शैली में 1659 ई में चित्रित अनेक पन्ने राष्ट्रीय संग्रहालय दिल्ली में सुरक्षित है। न्यायार्थनधारण प्रसंग पर अनेकों चित्रों का संग्रह जो राष्ट्रीय संग्रहालय में उपलब्ध है।⁴ में पत्रों के चारों ओर पद लिखे हैं तथा बीच में पत्रों के भाव के आधार पर चित्र अंकित हैं। सूरसागर संग्रहणी अनेक चित्र ऐसे हैं जिन पर केवल कृष्ण के लीला सम्बन्धी शीर्ष ही अंकित हैं। अधिकतर चित्र पासलीला, अलीकिक लीला व शृंगारपरक लीला से सम्बन्धित है।

सत्रहवीं शती के मध्य तक रसिकप्रिया राजस्थान की सभी शैलियों में प्रमुख विषय बन गया। मेवाड़, गारवाड़, भीकानेर, बूंदी, कोटा शैलियों में चित्रित रसिक प्रिया पर आधारित चित्र कला की दृष्टि से उत्कृष्ट उदाहरण है। [चित्र फलक - 110, 118, 149, 152] परन्तु अन्य शैलियों की तुलना में बूंदी शैली में रसिकप्रिया का चित्रण विशेष रूप से हुआ है। भौगोलिक दृष्टि से बूंदी ओरछ के समीप राग है तथा बूंदी के कलात्मक परिवेश और कलात्मक वातावरण ने केशव के प्रभाव को अधिक बढ़ा दिया है। अठारहवीं शती में चित्रित बूंदी शैली के रसिकप्रिया के अनेक चित्र विभिन्न संग्रहालयों में सुरक्षित है। [चित्र फलक - 149, 156] राष्ट्रीय संग्रहालय में सुरक्षित 48 पन्नों की अपूर्ण रसिक प्रिया कला की उत्कृष्ट धरोहर है।⁵ प्रत्येक चित्र के उत्तरी भाग में रसिकप्रिया का सुद्ध छन्द कलात्मक ढंग से लिखा है। सभी चित्र गहरे लाल रसिये से परिरक्षित हैं। जिनमें अधिकतर सुवहरा, लाल, हरा, नीला, गुलाबी आदि रंगों का प्रयोग किया गया है। अठारहवीं शती के मध्य में बने यह चित्र राधा कृष्ण की लीलाओं के परिवेश के आधार पर तीन भागों में विभाजित किये जा सकते हैं।⁶

1 चित्र संग्रह 15-552, बूंदी शैली, अठारहवीं शती, गिक्टोरिया जर्नल संग्रहालय, लखनऊ

2 ज्येष्ठ मास, भीकानेर, अठारहवीं शती, चित्र संग्रह 51 60/3 राष्ट्रीय संग्रह, नई दिल्ली

3 मंदर लाल शर्मा - राजस्थान के भित्ति चित्र, संस्कृति, वर्ष 7, अंक 1-2, पृष्ठ 39

4 O.C. Ganguly - Critical Catalogue of Miniature Painting in the Baroda Museum, P. 7

5 Lalit Kala, Vol. 3-4, A. Banerjee - Illustrations to the Rasikpriya from Bundi & Kota, P. 67

6 डा. जयसिंह जीराज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण काल, पृष्ठ 96

1 गहलों का परिवेश - जिसमें केशव की विलासपूर्ण अभिव्यक्ति के अनुरूप बागदरियां, रंगविरंगा प्रांगण, परखोटा तथा बड़े-बड़े फगरे, गुनल सैली मिश्रित व धुगावदार राजपूत छत्रियां तथा धवल भवन चित्रित हैं। अदृशिकाओं के परिवेश में सदा कृष्ण की रंगरेलियां अंगिष्ठ हैं। वैभव का वातावरण, रंग विरंग फर्श, चित्रित स्तम्भ, सुनहरी फगदर पृथक पदों व चिकों आदि सबसी ठाठबाट से सुशोभित सदा वातावरण बड़े मनोयोग से चित्रित किया गया है।

2 कुंज और वनों का परिवेश - कुछ चित्रों का आधार कुंज और वन हैं जहां सदा कृष्ण की लीलाओं का चित्रण किया गया है। लता-गुल्मी से आच्छादित उपवन, फनलों से सुशोभित सरोवर, अनेक फूलों तथा पेड़-पौधों की पृष्ठभूमि में सदा-कृष्ण को नायक-नायिका भेद के रूप में रंगरेलियों का सुन्दर चित्रण किया गया है।

3 कुछ चित्रों में सदा कृष्ण की शृंगार लीलाओं का श्रेष्ठ गतिथी या सुल्ला हुआ परिवेश चुना गया है।

जोधपुर सैली में विभिन्न प्रकार के ऐतिहासिक लोक कथाओं के प्रसंगों का चित्रण अधिक हुआ है। डोलागास, गानूलदे, बिहलदे आदि लोक कथाओं पर आधारित अनेक चित्रों का निर्माण हुआ है। जोधपुर सैली में राजाओं के व्यक्ति चित्र का अंकन भी विशेष रूप से हुआ है।¹ [चित्र फलक - 127] जबकि बीकानेर सैली में गुनल चित्रों की आखेट प्रतिस्पर्धा, दरबार दृश्यों का अंकन अधिक हुआ है।² जबपुर सैली में रंगारण, गठभारत, कृष्णलीला, दुर्गा पाठ तथा वात्स्यायनकृत फगसूत्र पर आधारित कामोत्तेजक विषय पर भी चित्रों का अंकन विशेष रूप से हुआ है। [चित्र फलक - 103, 106]

अजमेर सैली में सदाकृष्ण के अलावा वेश्याओं पर भी चित्र बने मिलते हैं। बिज पर अंशुवी सैली का प्रभाव दिखायी पड़ता है।³ कोटा सैली में आखेट पर आधारित चित्रों का निर्माण अधिक हुआ। रेखाचित्र, कृष्णचित्र, बीजासोरण, गधुगालती की कथा व बोलागास के प्रेम प्रसंगों को भी विशेष रूप से चित्रित किया गया है। [चित्र फलक - 132, 136, 139]

फिशनबद्ध सैली में सदा कृष्ण के शृंगारिक पक्ष का चित्रण विशेष रूप से हुआ है। सदा कृष्ण के प्रेम पर आधारित यह चित्र अधिकांशतः भावरसगुच्य बन्ध पर ही आधारित थे जबकि अन्य सैली में इस बन्ध पर आधारित चित्र नहीं मिलते हैं। फिशनबद्ध के कलाकारों ने जायसीदास व उनकी प्रेमिका यणीतणी को सदा कृष्ण के आदर्श रूप में कल्पना कर उसे चित्रांकित किया जो फिशनबद्ध सैली की मुख्य विशेषता रही जबकि अन्य किसी सैली में इस प्रकार की विशेषता नहीं मिलती है। फिशनबद्ध सैली में रंगमाला पर आधारित चित्र नहीं प्राप्त होते हैं जबकि अन्य सैलियों में रंगमाला पर आधारित अस्तर्य चित्रों का निर्माण हुआ है।

1 सुन्दर मोहन स्वरूप भट्टाचार्य - राजस्थान की अद्भुत लोकप्रिया सैली, जलित कला अकादमी, जयपुर, पृष्ठ 49

2 श्री सुन्दर लम्बा - जलितकला अकादमी, जयपुर, पृष्ठ 68

3 मोहन लाल गुप्ता - जलित कला अकादमी, जयपुर, पृष्ठ 19

राजस्थानी लघुचित्रों में टेम्परा तकनीक का प्रयोग किया गया है। अधिकतर चित्रों में सपाट रंग भरे गये हैं और रेखाओं द्वारा उभारा गया है। चित्रों में बारीकी बहुत अधिक देखने को मिलती है। राजस्थानी चित्रकारों ने बहुत ही बारीक बुर्रों का प्रयोग किया तथा चित्रण पद्धति में लकड़ी के ठणों आदि का भी प्रयोग हुआ है जो लकड़ी के खाक जैसे होते थे। रंगरंजन के बाद ये आकर्षक लगते थे। इसी प्रकार से पिछवाई पेंटिंग कपड़े पर बनायी जाती थी जिसमें कच्चे तथा पक्के दोनों प्रकार के रंगों का समावेश किया जाता था। राजस्थानी चित्रों में जल रंगों की अधिकता है। अंडे की खर्दी का प्रयोग उन्होंने अपने चित्रों के रंगों को स्थिर रखने के लिये किया। लघुचित्रों में प्रयुक्त चरित्रों का निर्माण परत दर परत कई लेयर लगाकर किया गया। चटपीले रंगों का विधान शैली में, टेम्परा शैली में अपारदर्शी रंगों का प्रयोग हुआ।¹ थोड़े चटक रंगों में ही चित्रकारों ने चित्रों में वांछित प्रभाव उत्पन्न कर दिया है। इस प्रकार राजस्थान की सभी शैलियों खुंदी, कोटा, पिशवगढ़, गारवाड़, अलवर, बीकानेर आदि में चित्रित विषय वस्तु हर पक्ष से सम्बन्धित रही है। चाहे यह राजदरबार का अंकन हो, जंगलीय हो या समताला, चाहे शत्रुओं का संकट हो या व्यक्तचित्र हो, चाहे सगृह चित्रों का अंकन हो या भक्ति सम्बन्धी हो या शृंगार सम्बन्धी चित्र हो, सभी विषयों पर चित्रकारों की तूलिका ने गति पायी है। वास्तव में यह कला गद्यकाव्यीय साहित्य का प्रतिविम्ब है।

1 ए. जी. के. अग्रवाल - कला और कला, पृष्ठ 124



चतुर्थ अध्याय

- (a) किशनगढ़ शैली के चित्रों का विकास
- (b) किशनगढ़ चित्रशैली के भावाभिव्यंजना के मूलाधार-
 - (i) विषयवस्तु
 - (ii) रंग योजना
 - (iii) रेखांकन
 - (iv) आकार योजना
 - (v) अलंकरण
 - (vi) पृष्ठभूमि
 - (vii) चित्रों में भावों की अभिव्यक्ति

चतुर्थ अध्याय

किशनगढ़ शैली के चित्रों का विकास

प्राकृतिक दृष्टि से सम्पन्न किशनगढ़ नगरी सदैव ही साहित्यकारों व कलाकारों को आकर्षित व प्रेरित करती रही है। इसकी संस्कृति ने अतीत में चित्रकारों को भावात्मक संसार प्रदान किया जिसके फलस्वरूप अनेक कृतियों का सृजन हुआ। इस फलात्मक नगरी ने केवल सामान्यजन्यों को ही आकर्षित नहीं किया अपितु देश-विदेश के प्रतिष्ठित कलागर्गजों एवं चिह्नकों जैसे ऐरिक ड्रिफ्ट्सलव, कार्ल खण्डेलपाखा, रमनोवाल यिजयधर्माव, एम० एस० रन्धावा, जयसिंह बीरज आदि को भी यहाँ नारंग्यार आने को प्रेरित किया।¹

1 अग्रज, साप्ताहिक विरोधार्थ, 15 फरवरी 1993, पृष्ठ 5

राधाी राजस्थानी शासकों का अधिकतर समय राजनैतिक समस्याओं का समाधान करने में ही बीता फिर भी उन्होंने साहित्यिक और सांस्कृतिक प्रवृत्तियों को विकसित करने में यत्नसाध्य चेष्टा की।¹ जहाँ एक ओर वास्तु कला के सर्वोत्कृष्ट उदाहरण इनके प्रेम का स्मरण दिखाते हैं। वहीं दूसरी ओर साहित्य व कला के क्षेत्र में भवित, शृंगार भाव तथा रस से ओत-प्रोत काव्य तथा चित्र प्रेम व भवित के सुन्दर उदाहरण यह स्पष्ट कर देते हैं कि राजनैतिक संघर्ष काल में भी इन राजपूत शासकों ने सांस्कृतिक विकास पर पूरा ध्यान दिया। यहाँ के शासकों ने न केवल कवियों और चित्रकारों को आश्रय देकर कला साधना के लिये प्रोत्साहित किया वरन् स्वयं साहित्यिक रचनाएँ कर अपनी कलात्मक साहित्यिक अभिरूचि का परिचय दिया है।² किशनगढ़ के ऐतिहासिक स्वरूप की जानकारी देने दिभिन्ना राजाओं के काल एवं चित्रों के माध्यम से मिलती है। चित्रकला के इतिहास में अपनी खोज के आधार पर यह सिद्ध कर दिया कि मानव हृदय में चित्र रचना की भावना आदिकाल से ही रही है।³

भारतीय चित्रकला की परम्परा अपने सुकृण रूप में बह्य चित्रों में विकसित हुयी। पुस्तक चित्रों को छिन्न रूप से ही भारतीय लघु चित्रों का रूप सागने आने लगा। आकार में लघु होने के कारण इन्हें लघुचित्र नाम से अभिहित किया गया तथा अपना स्वतन्त्र अस्तित्व होने के कारण इन्हें पुस्तक चित्रों से पृथक लघुचित्र का नाम दिया गया। हिन्दी के 'लघुचित्र' शब्द को अंग्रेजी शब्द 'Miniature' का ही अनुवाद माना गया परन्तु यह 'मिनिचैर' के सही अर्थ को नहीं अभिव्यक्त करता है। मूलरूप से 'मिनिचैर' शब्द का प्रयोग धार्मिक चित्रों के पृष्ठ के लिये होता था।⁴ यूरोप कला जगत के उन चित्रों को 'मिनिचैर' कहा जाता था जिसके रैडलैड के रंग से चित्रित किया जाता था।⁵ भारतीय लघु चित्र बन्धों में सुकृणता से गने चित्रों के लिए संस्युत साहित्य में सुकृणचित्र या सुकृणकार चित्र आदि शब्दों का प्रयोग मिलता है।

भित्ति चित्रण के अतिरिक्त उपलब्ध उदाहरणों में पुस्तक चित्रण, लकड़ी पट्ट, कपड़े तथा ढालों के चित्रण के बारे में साहित्य ग्रन्थों का उल्लेख तो मिलता है परन्तु चित्रों के उदाहरण नहीं प्राप्त होते हैं। उत्तर-पश्चिम भाग में बाहरी आक्रमण के कारण यहाँ की संस्कृति अत्यन्त प्रभावित हुयी।⁶ बौद्ध धर्म के वापसी तथा नयी सभ्यताओं के मिश्रण से हिन्दू संस्कृति तथा कला नये परिवेश में विकसित हुयी। यह नया वातावरण कला के लिये बहुत संवेदनशील न था। बौद्ध चण्डालिपियों तक प्राचीन चित्रण परम्परा समाप्त हो गयी थी⁷ तथा पश्चिम में बारहवीं शताब्दी के उपराब्ध चित्रकला अधिकतर जैनधर्म से प्रभावित होने लगी। मध्य भारत में यह परम्परा लोक कला के रूप में वैष्णव मन्दिर की छतों की सजा

1 Rooplekha - Vol. XXV Part II Bowerjee - Historical Portrait of Kishanurgh. P. 26

2 Philip S. Rawson - Indian Painting. P. 67

3 वाचस्पति मिश्र - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृ 162

4 राजस्थान वैभव श्री समन्विता मिश्र अभिलेखन कला, इनरगढ़ और राजनी-किशनगढ़ तैली पृ 96 भाग-2

5 C. Shivaram Murti - Indian Painting, P. 85

6 R. Das Gupta - Indian Miniature Painting: An Introduction, P.1

7 Basil Gray - Rajput Painting, P. 5

8 खी, पृ 6

के रूप में सागने जाती। बौद्ध पाण्डुलिपियों तथा जैन धर्म के प्रचार-प्रसार में चित्रित असंख्य ग्रन्थों में स्वतन्त्र रूप से चित्रण का कोई उदाहरण नहीं प्राप्त होता।¹ वास्तव में पुस्तकों में गने चित्रों का उद्देश्य कल्प सज्जा था जिससे चित्रित ग्रन्थ में चित्रानुरागन पक्ष अधिक प्रबल हो सके।² लिपि के बीच शेष स्थान की सज्जा ही चित्रों का पूर्ण उद्देश्य था। ताड़पत्रीय ग्रन्थों में गने चित्र शुद्ध अलंकारिक हैं।

इस प्रारम्भिक रूप के बाद ग्रन्थों में अब चित्रों की परम्परा दिखायी देती है जिसमें लिपि चित्र के ऊपर, नीचे अथवा बीच में लिखी जाती थी।³ इस प्रकार चित्र तथा लिपि दोनों पृष्ठ के संयोजन में महत्वपूर्ण अंग होते हुये भी चित्रों को अधिक महत्व दिया जाने लगा। साथ ही ग्रन्थों में चित्रित शैलीयुक्त व्यक्तिचित्रों के स्थान पर स्वतन्त्र व्यक्तिचित्रों को प्रेरणा मिली।⁴ इस प्रकार चित्रित ग्रन्थों तथा स्वतन्त्र व्यक्तिचित्र ने स्वतन्त्र लघु चित्रों के विकास का मार्ग प्रशस्त किया। यदि यह माना जाये कि मुगल चित्रकला ने राजपूत शैली के विकास में महत्वपूर्ण योगदान दिया, तब यह स्वीकार किया जा सकता है कि मुगल शैली के चित्रों में लिपि को चित्र संयोजन में स्थान देने की जो परम्परा बनी उससे स्वतन्त्र लघु चित्रण शैली का विकास हुआ।⁵ ताड़पत्रीय ग्रन्थों के उपरान्त फारस पर लिखी गयी पुस्तकों में के ग्रन्थ सेतु का काम करते रहे जिनका एक-एक पृष्ठ लिपिवद्ध शीर्षक पर बना है।⁶ ऐसे ग्रन्थ एक ओर पुस्तक चित्रण परम्परा में दिखायी देते हैं तो दूसरी ओर उनका प्रत्येक पृष्ठ अपने में सङ्पूर्ण है। हज्जानागा, चौरपंताशिक, नीतनोविन्द, गहापुस्त, रसिकप्रिया, बिहारी सतसई, आदि ग्रन्थों के चित्र इसी प्रकार के गने हैं। दलारों में विभिन्न चित्रों के संश्लेष ग्रन्थ बनावे की प्रथा से पहले ग्रन्थ विशेष होने के कारण सभी चित्रों में विषयवस्तु की एक सुत्रता थी।

उत्तर भारत में पन्द्रहवीं शती के आस-पास चित्रण का विकास बहुत तेजी से हुआ जिसमें दो कारण प्रमुख माने जा सकते हैं-फारस का प्रयोग तथा साहित्य का विकास।⁷ रागानन्द ने भक्ति के सरल व सहज रूप को अपनाकर जनता के सागने उसे प्रस्तुत किया। इनके अनुयायियों ने उत्तर भारत में इसका प्रचार-प्रसार किया। सोलहवीं शताब्दी तक इस आन्दोलन को बढ़ाने में कवियों ने भी बहुत योगदान दिया। तुलसी के राग, रीत, गीत तथा सूर के कृष्ण भगवान को आराध्य जन से होकर सहसारीगन तक को अपने प्रेम रस में निगमन कर लिया। साथ ही कृष्ण को गार्ह्यन ब्याकर प्रेम माधुर्य की ऐसी रस

1 C. Shivarani Murti - Indian Painting, P. 80

2 W. G. Aher - Indian Painting: Introduction & Notes, P. 40

3 रामनाथ-मध्यकालीन- भारतीय कलाओं व उनकी विकास, पृ 33

4 Basil Gray - Rajput Painting, P. 46

5 श्री. जय. तर्मा - कोटाभित्ति चित्रकला परम्परा, पृ 20

6 A.K. Swamy - Rajput Painting, P. 81

7 C. Shivarani Murti - Indian Painting, P. 93

वर्षा हुई कि साहित्य तथा कला इस प्रेमानुशङ्क से आप्लावित हो गये। न तो चित्रों का विवरण काव्य के रूप में रहा और न ही काव्य का दृष्टिगत रूप चित्र रहा, यहाँ दोनों एकान्वर हो गये।¹

पुस्तक चित्रण अधिकांशतः धर्म से प्रभावित रहा। हिन्दू संस्कृति के अंगों में केवल साहित्य एवं धर्म का ही समावेश नहीं था वरन् सौन्दर्यशास्त्र, संगीत, लोकोत्सव तथा सामान्य व्यक्ति भी उससे सम्बन्धित थे। मूलरूप से लघु चित्रों की विषय वस्तु तीन भावनाओं से प्रभावित रही है-भक्ति, शृंगार और संगीत। इसके अतिरिक्त चित्रकारों ने वस्त्रासी वैभव तथा शौर्य के चित्रण में भी रुचि ली। अधिकतर राजपूत शासकों ने अपने तथा आस-पास विखारे विषयों को ही प्रोत्साहन प्रदान किया, जिसमें संगीत, पौराणिक तथा प्रेमालाप के विषयों का अग्र्य प्रमुख था। वहीं कारण है कि लघुचित्रों में कला काल सहित संगीत का संगम दिखालायी पड़ता है।² परन्तु सगन्धानुसार चित्रकारों ने परम्परागत परिपाटी को तोड़कर यथार्थ की तरफ कदम बढ़ाने का प्रयास किया, उन्होंने अनेक ऐसे व्यक्तिचित्रों का अंकन किया जो स्वयंसेवक व्यक्तिचित्रों से सर्वथा भिन्न थे। कलाकारों ने राज तन्त्रियों, ऋतुचित्रण तथा शृंगार सज्जन्य अनेक चित्रों का अंकन किया और यही विषयसंमुख शैली, राजस्थानी शैली तथा मध्य भारत की अन्य शैलियों तक विस्तृत हुआ।³ भारत में गुजल साम्राज्य की स्थापना होने के पश्चात् भी भारत की संस्कृति अपने मुख्य केन्द्र पर ही धिक्कित व पल्लवित होती रही। इसी कारण लघुचित्रों का जो विषय-क्रम राजस्थान व मध्य भारत में दिखालायी पड़ता है, वही गुजल चित्रण में भी देखने को मिलता है। व्यक्तिचित्रण, पुष्पचित्रण, पशु-पक्षी चित्रण इत्यादि को सुन्दर लघु चित्र के रूप में चित्रित करने ने गुजल शैली का सर्वाधिक योगदान रहा। परन्तु यह गुजल शैली की बुलन्दा में कम दरबारी थी तथा इसकी पृष्ठभूमि में हिन्दू संस्कृति की जड़ें विद्यमान थीं।⁴ हिन्दू संस्कृति से ओत-प्रोत राजस्थानी चित्रों में धर्म के अतिरिक्त संगीत, साहित्य व लोक तत्वों का भी निम्न था।⁵ अतः राजस्थानी शैली में विशेष रूप से कृष्ण भक्ति, लालित्य, शृंगार और प्रेम आख्यायिकाएँ एवं संगीत की विभिन्न समरान्तियों के रूप में चित्र दिखायी पड़ते हैं। इन प्रधान तत्वों के अतिरिक्त विलासप्रिय शासकों ने अपनी शौर्यवृत्ति के प्रदर्शन में व्यक्तिचित्र एवं शिकार का अंकन करवाया।

वैष्णव धर्म के मुख्य चित्र के रूप में कृष्ण एवं भगवान राम आज भी जन-मानस में आदर्श रूप में लोकप्रिय हैं।⁶ भगवत् पुराण जो कृष्ण भक्ति का मुख्य स्रोत था तथा राम भक्ति का मुख्य आधार रामचरितमानस तथा रामायण बने। भक्तिकाल तथा रीतिकाल में वैष्णव धर्म की जो धारा बही, उसके प्रभाव में भक्ति से लेकर शृंगार

1 C. Shivarani Murti - Indian Painting, P. 94

2 यही, पृ 95

3 A) Lubar Hajak - Miniature from the East, P. 40

B) Robert Ruf - Oriental Miniature, P. 41

4. Karl Khandelwala - Rajasthan Painting: An Introduction, P.11-12

5 A K. Swamy - Rajput Painting, P. 60

6 रामनौपाय विजयपत्नीव - राजस्थानी चित्रकला, पृ 2

7 श्री. एन. जर्ना - कौटुम्हिल चित्रकला सम्भव, पृ 23

और विलास तक में भगवान् कृष्ण चित्रकारों को प्रिय नायक रहे।¹ वैष्णव धर्म के इस आगबोलेन की लहर जयदेव के नीलमोहिन्द से बंगाल में प्रारम्भ हुनी जो सोलहवीं शती तक अपनी उत्कर्षता पर जा पहुँची।² इसके अतिरिक्त सुरदास कोषवदास तथा बिहारी के कव्यों के आधार पर अनेकों चित्रों का अंकन हुआ। न केवल किशनगढ़, जयपुर, बुंदी, कोटा, बीकानेर ने ही लघुचित्रों का निर्माण हुआ वरन् राजस्थान के छोटे-छोटे ठिकानों में भी चित्र बने। हजारों की संख्या में बने इन चित्रों में विषयवस्तु की विविधता के साथ कलात्मक रुचि एवं श्रेष्ठता के दर्शन होते हैं।³ ये तन्नाग शैलियों राजस्थान की भिन्न-भिन्न रियासतों में बनकर पूर्णता को पहुँची। जिनका न केवल भारतीय चित्रकला के इतिहास में वरन् विश्व कला के इतिहास में विशेष स्थान है। अनेक अनाम कलाकारों ने सामन्तों और राजाओं के कलाप्रेम और संरक्षण के बीच अपना जीवन समर्पित करते हुये रंग शैलियों का एक मोहक संसार रचा जिसके दर्शन हमें लब्धमान सभी शैली के चित्रों में मिलते हैं।⁴ इन शैलियों को रंग योजना, पृष्ठभूमि, बौद्धिक, एस्थिती और अधिष्ठात्री पुरुषों की पोशाकें, आभूषणों तथा आकृतियों विशेषकर आंखों की बनावट, गुहाकृतियों के आधार पर अलग- अलग जांचा परखा जा सकता है।⁵

राजस्थान की लघु चित्र शैलियों में किशनगढ़ ही एक मात्र ऐसी चित्रशैली है जो कलात्मक दृष्टि से इतनी समर्थ एवं आकर्षक है कि इस शैली में बने चित्र दर्शकों की दृष्टि परस असर अपनी ओर खींच लेते हैं। अपनी रसमय मनोहारी रंग योजना, आकर्षक एवं गतिमान रेखा सौन्दर्य तथा लाप्य संयोजन वैशिष्ट्य के कारण किशनगढ़ शैली के चित्र विश्व प्रसिद्ध हैं।⁶ काव्य व कला का जो अद्वितीय संगम इस शैली में है वह अन्यत्र नहीं मिलता है। किशनगढ़ राज्य का सैन्य प्रदर्शन में तो कोई विशेष महत्त्व नहीं था परन्तु चित्रकला के क्षेत्र में यह राज्य अद्वितीय साबित हुआ।⁷ इस शैली को उत्कृष्ट रूप में पहुँचाने का श्रेय तीन व्यक्तियों को दिया जा सकता है - प्रथम कवि चित्रकार तथा कृष्णभक्त प्रेमी नानरीदास जिनके आश्रय में चित्रकला पुष्पित एवं परलसित हुई।⁸ दूसरी उमकी प्रेमिका पासवान बणीठणी जो अपने अद्वितीय सौन्दर्य के कारण तत्कालीन राजा को चित्रों के अंकन के लिये आदर्श प्रेरणा का स्रोत बनी।⁹ तीसरा व्यक्तित्व निहालचन्द का था जिसके द्वारा बनाये गये सैकड़ों चित्र इस शैली के आधार बने हैं। नानरीदास के काव्य को आधार बनाकर बणीठणी को रूप सौन्दर्य को चित्रित करने का श्रेय निहालचन्द की सुझाव व रंजक दृष्टिगत को ही है।¹⁰

1 Dr. Sita Sharma - *Krishan Leela Theme In Rajasthan Miniature Painting*, P. 76

2 बी. एन. वर्मा - *कोटाभित्ति चित्रकला परम्परा*, पृ 23

3 M.K. Beach - *Rajput Painting at Bundi & Kota*, P. 29

4 A. Topsfield - *Painting From Rajasthan in National Gallery*, P. 40

5 ए. पी. जाल - *राजस्थान की चित्रकला - एक मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण*, पृ 15

6 राजगोपाल विजयवर्गीय - *राजस्थानी चित्रकला*, पृ 2

7 M. S. Randhawa - *Kishangarh Painting*, P. 1

8 वेमशंकर द्विवेदी - *राजस्थानी लघुचित्रों में नीलमोहिन्द*, पृ 75

9 चमुदयाल नितान - *बन की कलाओं का इतिहास*, पृ 37

10 आर. ए. जयपाल - *भारतीय चित्रकला का विवेचन*, पृ 111

कृष्ण भवित की आजस धारा से प्रभावित भवतकवि नागरीदास की रसिकता एवं गधुरता से सम्पन्न और तणीठणी के अथाह रूप सौन्दर्य की प्रेरणा से प्रसूतित किशनबगढ़ शैली के चित्रों के विकास का स्वरूप बहुत पहले से ही प्रचलित हो चुका था किन्तु उसे विशिष्ट छिन्नाशीलता देने तथा उत्कर्षता पर पहुँचाने का श्रेय सावन्तसिंह एवं उसके पिता राजसिंह के संयुक्त कार्यकाल को मिला।¹ राजसिंह व सावन्तसिंह दोनों ही महाप्रभु वल्लभाचार्य द्वारा स्थापित युधिगान् के अनुयायी थे तथा उनके सिद्धान्तों का पालन करना और उसे मानना उनका ध्येय था। दोनों ही उत्कृष्ट साहित्यकार एवं कलाकार थे। अतः उनके अशक परिश्रम से किशनबगढ़ की चित्रकला की आभासीय प्रगति हुयी। विशेषकर सावन्त सिंह के समय में सर्वोत्तम लघुचित्रों की रचना हुयी।²

किशनबगढ़ के संस्थापक किशनसिंह ने यद्यपि अपने छोटे भाई के शासनकाल में कलात्मक कार्यों को स्वस्थ संरक्षण प्रदान किया।³ मुगल शासकों से अच्छे सम्बन्ध होने के कारण महाराज किशनसिंह (1600 ई० - 1615 ई०) ने वहाँ के कलाकारों का कार्य अवश्य देखा होगा और उनके सम्पर्क में भी आये होंगे। लेकिन अपने सीमित शासनकाल में उन्होंने चित्रकला को अथवा के लिये कुछ विशेष कार्य किया होगा ऐसा नहीं प्रतीत होता और न ही कोई ऐसा साक्ष्य उपलब्ध होता है कि जिससे यह पता चले कि उस समय किशनबगढ़ में अपनी किसी गिनी शैली का प्रागुत्पत्ति हुआ होगा। जो भी चित्र प्राप्त होते हैं उनका समय लगभग एक शताब्दी के बाद का सिद्ध होता है।⁴

किशनबगढ़ शैली के प्रारम्भिक चित्रों में आखेट दृश्यों का अग्र्य अधिक मिलता है। इस समय व्यक्तिचित्रण को भी प्रगुप्तता मिली। यद्यपि यह शैली दरबार में विकसित हुयी, फिर भी इस शैली के चित्रों में विविधता है।⁵ राजा साहसगल का जंगली हंसों के साथ शिकार करते एक लघुचित्र (चित्रफलक - 34) नेशनल म्यूजियम, नयी दिल्ली में सुरक्षित है। इसमें इस रावौर राजकुमार की सुडील आकृति का अंकन है, जिसके हाथ में एक स्लोटी रंग का ताल है। राजकुमार को घुटने तक लम्बा एक घेरदार जामा पहने चित्रित किया गया है जो सुनहरे हरे रंग के किनारों से बना है, साथ में अग्न्य सहायक आकृतियाँ अंकित हैं। सम्पूर्ण दृश्य घुमावदार बहरीयों में विभाजित है। पृष्ठभूमि में गुण्डलाय श्रृंखला के तट पर वसी किशनबगढ़ बगरी अंकित है।⁶ इस समय तक रूपगर्भ की स्थापना नहीं हुयी थी। चित्र में गोशूलिक का समय है और दाहिनी ओर दीवार से घिरे प्रासाद की ओर एक विशाल अश्वारोही जुलूस धीरे-धीरे आने बढ़ रहा है। राजा साहसगल ने (1615 ई - 1618 ई) तक शासन किया था, परन्तु सम्भवतः यह संगमरमरी चित्रण न होकर किसी चित्र की अनुकृति थी।⁷ या फिर कार्पनिक चित्र भी हो सकता था या किसी मुगल कलाकार द्वारा किये गये साहसगल के रेखाचित्र अथवा रंगचित्र पर भी आधारित हो सकता है क्योंकि बहुत से राजपूत राजकुमार मुगल दरबार में जाया करते थे। सम्भवतः ये वहाँ अपना चित्र अवश्य बनावाते

1 Indian Miniature Painting, P. 96

2 Hilde Bach - Indian Love Painting, P. 82

3 राजस्वान् वैभव श्री रामधियास मिश्रा अभिनन्दन बन्ध, भाग-2 प्रेमचन्द नोरवानी किशनबगढ़ शैली भाग 2 पृ० 94

4 Dr. Sita Sharma - Krishan Leela Theme In Rajasthan Miniature Painting, P. 73

5 राजस्वान् वैभव- श्री रामधियास मिश्रा अभिनन्दन बन्ध, पृ० 33 भाग-2

6 Rooplekha, Vol. XXV, Part II Benetjee - Historical Portrait of Kishanwar, P. 14

7 Eric Dickinson - Kishanwar Painting, P. 33

होने। यह निश्चित रूप से किशनबद्ध दशरथ में निगुप्त भवानीदास की रचना है¹ जो एक कुशल चित्रकार थे। १२१ चित्र में इनकी कल्पना का पुट दिखायी पड़ता है। चित्र में औंरंगजेब के उत्तरकाल तथा फर्रुखसिंह का काल का प्रभाव स्पष्ट है। विशेषकर पोशाकों और अत्यधिक लम्बी नागधाकृतियों में तथा किले व इली की पृष्ठभूमि पर। इस चित्र में युवराज का नाग स्वर्णाक्षरों में लिखा है 'नागराजा किशनसिंह के पुत्र साठसगल'।² यद्यपि यह चित्र नागरीदास के समय की वैभव्य चित्रकला से तनिक भी सम्बद्ध नहीं है परन्तु फिर भी इसमें 1725 ई० में किशनबद्ध में मौजूद उच्चस्तरीय कला के दर्शन होते हैं।³ राजा हरिसिंह (1629 ई०-1643 ई०) का एक लघुचित्र (चित्र फलक 73) प्राप्त होता है, जिसमें उन्हें अथेइ व्यक्ति के रूप में चित्रित किया है तथा मूँछे नहीं बड़ी अंकित की गयी हैं। ये सफेद रंग का घेरदार जामा, जूते व कमरबन्द पहने हैं। उस समय की परंपरा के अनुसार दो तलवारें उनके फगर में दावे बाये खटाफ रही हैं। उनकी पनड़ी राजा साठसगल जैसी ही अंकित की गयी है। इसी प्रकार के साफे शास्त्राचारों के शासनकाल में बने चित्रों में दिखायी पड़ते हैं।⁴ पृष्ठभूमि में स्वर्ण ऊपर दाहिनी ओर नगर की ओर कूच करती हुयी एक सेना है। इस चित्र के ऊपर स्वर्णाक्षरों में लिखा है 'महाबाहु श्री हरिसिंह पन्नगद' (अद्वारवीं शती पूर्वी)। यह व्यक्तिचित्र भी समाकालीय चित्र नहीं है परन्तु यह भी फिर की कृति की अनुकृति ही प्रतीत होती है।⁵

1720 ई० में बने इस चित्र में (चित्र फलक 4) जिसमें कुछ स्त्रियाँ संजीत द्वारा अपना मनोरंजन कर रही हैं।⁶ चित्र में गुल कला की विशेषताओं की छाप स्पष्ट रूप से दिखायी पड़ती है। चित्रों में अंकित स्त्रियों की आकृतियाँ गुल आकृतियों के समान हैं। वे उनके समान ही पेशाब व दुपट्टा लिये हुये हैं।⁷ सिंहासन पर बैठी स्त्री के समीप हुक्के का अंकन है जिसका सिंहा स्त्री के हाथ में है। पीछे बने विस्तृत भवन की दग्याद, बालियाँ, खम्भे, चिक तथा पर्दे गुल शैली में बने हैं। गुग्गुदों व चिकों पर लाल रंग से गहरी आलेखन का अंकन है।

कला संजीत जुगते हुये महाराजी 1730 ई० में बना यह चित्र (चित्र फलक 58) निश्चित रूप से गुलकला में पारंगत चित्रकार द्वारा बनाया गया है जो बने वातावरण में कार्य कर रहा था। सम्भवतः यह भवानीदास की कृति है। 1719 ई० में जब अनेक कलाकार दिल्ली से वहाँ आये थे तो भवानीदास भी उनमें से एक थे।⁸ चित्र में राजा को एक ऊँचे धनुष पर मसनद पर टेक लगाकर बैठे हुये दिखाया गया है। तान्त्रिक की तरह गहिला संजीत कलाकारों का एक समूह बैठा है। यद्यपि इस पर गुल प्रभाव है⁹ फिर भी यह चित्र अपनी पृष्ठभूमि को उससे पृथक् करते हुये अपनी निज की विशेषताओं को परिलक्षित करती है।¹⁰ इली में खाल रंग की

1 Roopkha, - Vol. XXV, Part II, Benarjee - Historical Portrait of Kishanargh, P. 9

2 वही, पृ० 9

3 Marge, Vol. III, Part IV, - The Way of Pleasure: The Kishanargh Painting, P. 15

4 P. Pal - Court Painting of India, P. 254

5 वही, पृ० 255

6 छवि - 2 - भारतीय कला भवन

7 Jamsel Brijbhushan - The World of Indian Miniature, P. 42

8 वही, पृ० 50

9 डा० सुमरेन्द्र - राजस्थानी लोककला परम्परा, पृ० 55

10 राजघरण सम्राट 'आकृति' - राजस्थान की चित्रशिल्प, पृ० 30

नौपमओं का अपना हुआ है जो केवल किशनगढ़ शैली के चित्रों में ही देखने को मिलता है। इसके अलावा 'सजकगुमारी का फूलझड़ी का आनन्द लेते हुये' नामक चित्र 1740 ई0 [चित्र पलक 16] में मुगल प्रभाव बहुत अधिक दिखालाई पड़ता है जिससे प्रतीत होता है अभी तक किशनगढ़ शैली मुगल प्रभाव से मुक्त नहीं हो पाई थी।¹ परन्तु सायब सिंह के समय तक यह काफी हद तक मुगल प्रभाव से मुक्त हो चुकी थी तथा चित्रों के अंकन की एक निश्चित परम्परा बनने लगी थी।²

किशनगढ़ शैली के जन्म या मूल में अष्टादश वीं शताब्दी के विद्वान्मूर्ति राजा रूपसिंह का योगदान रहा। इनोंने 1643 ई0 - 1658 ई0 तक शासन किया था। राजारूप सिंह के नाम पर ही रूपनगर की स्थापना हुई थी। ये प्रसिद्ध वैष्णव गुरु गोपीनाथ के शिष्य थे।³ अतः दल्लभ सनप्रदाय के अनुसार कल्याणराय किशनगढ़ के शासकों के आराध्यदेव बन गये। रूपसिंह ने कल्याण राय की मूर्ति की स्थापना करवायी ये किशनगढ़ शासकों के पारिवारिक गुरु भी थे [चित्र पलक 2] रूपसिंह काव्य कला तथा भक्ति में विशेष श्रद्धा रखते थे। शक्ति व आराधना को एक साथ कला में उतारकर रूपसिंह ने अपने कलात्मक व्यक्तित्व का परिचय दिया था।⁴ मुगल शासक शाहजहाँ ने रूपसिंह को दल्लभाचार्य के प्रति श्रद्धा देखकर उसे दल्लभाचार्य का एक चित्र भेंट किया।⁵ ये राधा कृष्ण के युगल स्वरूप के उपासक थे। यही कारण है कि इस समय चित्रकारों ने अपने स्वामी को अधिकतम राधा कृष्ण की मनावार लीलाओं का चित्रों के माध्यम से दर्शन कराने का प्रयास किया। रूपसिंह के काल के चित्रों का कल्पनालोक एक साथसाथ ही भक्ति भावना का संकेत देता है।⁶

दल्लभ सनप्रदाय के सिद्धान्त किशनगढ़ शैली के उत्कृष्ट चित्रों के पीछे निहित प्रेरणा से अत्यन्त गहराई से जुड़े हैं। उनकी छाप चित्रों पर स्पष्ट रूप से दिखायी पड़ती है।⁷ यह चित्र उस काल से समकक्ष रहते हैं जब वैष्णव भक्ति का पुनर्जागरण चल रहा, संगीत साहित्य व नृत्य की मुख्य प्रेरणा बन चुका था। दल्लभ सनप्रदाय ने आस्था रखने वाले व्यक्ति कृष्ण भक्ति के माध्यम से मोक्ष की प्राप्ति में विश्वास रखते थे। अतः ये श्रीकृष्ण की मोहन रास स्वरूप, नटराज किशोर रूप व गङ्गा के युगलरूपों के अतिरिक्त उनके जीवन की सभी लीलाओं का चित्रण, मन्वा द्वारा श्रीकृष्ण की भक्ति में लीन राधा पसन्द करते हैं। राजसिंह भी इसी सनप्रदाय के दीक्षित होने के कारण श्रीकृष्ण की लीलाओं का श्रवण कर्तव्य किया करते थे। अतः उन्हें प्रसन्न रखने के लिये उनकी भक्ति भावना को प्रोत्साहित करने के लिये तत्कालीन चित्रकारों ने राधा कृष्ण की अनेक लीलाओं को लघुचित्र के रूप में साकार करने पर हल दिया।⁸ चित्रकारों द्वारा चित्रित कृष्ण के रासविलास अन्य भक्तों को

1 सुरेन्द्र सिंह चौहान - राजस्थानी चित्रकला, पृष्ठ 97

2 डॉ० सुभाषचन्द्र - राजस्थान की राजभाषा संस्कृत, पृष्ठ 56

3 राजस्थान वैभव श्रीरामनिवास मिश्रा अभिलेखन अन्वय, भाग-2 प्रेमचन्द मोरारजी किशनगढ़ शैली पृष्ठ 96

4 वी. ए. पामबीटिया - राजस्थान का इतिहास, पृष्ठ 362

5 अविनाश महादुर वर्मा - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृष्ठ 203

6 रामजीपाल चित्तवाणीय - राजस्थानी चित्रकला, पृष्ठ 2

7 Dr. Sita Sharma - Krishan Leela Theme In Rajasthani Miniature Painting, P.74

8 डॉ० जय सिंह भीरवा-राजस्थानी चित्रकला और शिल्पी कृष्ण काव्य, पृष्ठ 10

भी चित्र खगने लगे। जबकी भावनाओं में लीन रहने का मार्ग लोगों को कृष्ण भक्ति के मार्ग के रूप में लक्षित हुआ।¹ कालान्तर में तो चित्र दर्शन ही प्रत्यक्ष दर्शन का माध्यम प्रतीत होने लगा।² वल्लभाचार्य स्वयं चित्रकार एवं कला प्रेमी थे। अतः चित्रकला में निपुण होना आचार्य परम्परा के अनुकूल आचरण हो गया था। आचार्य द्वारा लिखित कृष्णलीला सम्बन्धी अनेक चित्र वल्लभकुल संप्रदाय के मन्दिरों में आज भी उपलब्ध हैं। फिरोजगढ़ के शाही परिवार के लगभग सभी राजकुमार वल्लभाचार्य गत के महान अनुयायी थे और चित्रकला, कविता, साहित्य आदि फिरोजगढ़ के उत्तरवर्ती शासकों की रुचि बन गयी थी। सायन्तसिंह के पिता राज सिंह के समय में चित्रकला का विकास देखने को मिलता है। एक लघु चित्र में (चित्र फलक 25) में राजा राजसिंह एक भैंसे का शिकार करते अफिर किये गये हैं।³ अग्रभाग में झील या जलकुण्ड है। शिकार भैंसा जगनीर रूप से घायल है जो अश्व पर आरुढ़ सवार पर तगला कर रहा है।

राजसिंह तलवार से भैंसे पर आक्रमण कर रहे हैं। भैंसे के पीछे एक अन्य आनकृति का अंकन है जिसके दोनों हाथों में एक भारी तलवार हैं। उससे यह मानल भैंसे पर प्रहार कर रहा है। पृष्ठभूमि में गनी नदी के पार घुड़सवारों व अन्य पशुओं का अंकन है। वानी और पराङ्गियों की एक शृंखला है और मुण्डालाय झील का अंकन है जिसने वीफावें चला रही है। एकदम वानी और राजा के अन्य सेवकों को अफिर किया गया है और दायी ओर की पृष्ठभूमि में सबसे पीछे बगर दिखायी पड़ रहा है। सूर्य पश्चिमी क्षितिज पर अफिर है व बोझूले का दायाचरण है। राजा गहरे हरे रंग का किनछाव का वस्त्र धरदार जाना पहने अफिर किया गया है। उगली पन्दी रत्नों से जड़ी हुई है, जिसका एक सिरा पीछे लहरा रहा है और सागने सिरपेच है। इस चित्र में मुख्यतः हल्का पीला, भूरा, स्लेटी, हरा, नीला, सफ़ेद व गहरे लाल रंग का प्रयोग है। काल् खण्डेलवाला के अनुसार यह फिरोजगढ़ की चित्रकला की एक नव्य कृति है जिससे प्रतीत होता है कि इस समय तक चित्रकला में शक्ति के विनम्र दृष्टिकोण होने लगे हैं।⁴

राजसिंह व सायन्तसिंह का कार्यक्षेत्र फिरोजगढ़ नहीं वरन् फिरोजगढ़ से 20 कि. मी. दूर उत्तर दिशा में स्थित रूपनगढ़ था, जिसे फिरोजगढ़ की राजधानी होने का गौरव प्राप्त था। रूपनगर अपने नाम के ही अनुरूप सिद्ध हुआ।⁵ फिरोजगढ़ के राजाओं का पारिवारिक गुरुओं से जुड़ाव अनावरत दिखायी पड़ता है। राजसिंह ने 33 वर्षों की रचना की थी जिसका प्रभाव तत्कालीन चित्रों पर दिखायी पड़ता है। राधा कृष्ण लीला पर आधारित प्रेम प्रसंग इस काल के मुख्य विषय हो गये।⁶ राजसिंह ने वृन्दा नागक विख्यात कवि को अपना गुरु बनाया तथा कविता करवी सीखी। वैष्णव संप्रदाय के भक्त होने के कारण अनेक भक्तिगानार्थ कविताओं की रचना की। इस समय के कुछ चित्रों का आज भी फिरोजगढ़ के मण्डार में विद्यमान होना बताया जाता है।⁷ इनमेंसे प्रसिद्ध चित्रकार सूर्यध्वज

1 Krishan Chaitanya - A History of Indian Painting: Rajasthan Tradition, P. 128

2 सुरेन्द्र सिंह चौहान - राजस्थानी चित्रकला, पृ 96

3 Dr. Sita Sharma - Krishan Leela Theme In Rajasthani Miniature Painting, P. 72

4 यही, पृ 74

5 Essence of Indian Art, P. 81

6 M. S. Randhawa - Kishangarh Painting, P. 2

7 प्रेमचन्द मोरचानी - राजस्थान की लघुचित्र लीला, पृ 40

8 Hilde Bach - Indian Love Painting, P.83

9 Dr. Jai Singh Neeraj - Splendour of Rajasthan, P. 28

गिहालचन्द्र को अपनी चित्रशाला का प्रबन्धक बनाया। ३१० फीयाज अली खान ने इनके समय के कुछ चित्रकारों के नामों का उल्लेख किया है जिसमें भवान्दीदास, अमरचन्द, सूरतराज व गिहालचन्द्र के नाम मुख्य हैं¹, जो १७१९ में दिल्ली से वहां आये थे और इन कलाकारों ने विशेषकर गिहालचन्द्र ने फिशनगढ़ शैली की सर्वोत्तम कृतियों की रचना की थी।²

फिशनगढ़ के शाही घराने की युक्तियां भी बल्लभ सम्प्रदाय की अनन्य भवत हुआ करती थी तथा काव्य एवं कला के प्रति भी उन्मत्त रुझान था। राजसिंह की पुत्री सुन्दरीबाई ने कृष्ण भवित पर अनेक कविताओं की रचना की है।³

इस समय तक फिशनगढ़ शैली अपनी मौलिकता व प्रभाव के कारण एक स्वतन्त्र चित्रशैली के रूप में स्थापित हो चुकी थी और मुख्य प्रभाव से भी काफी हद तक मुक्त हो चुकी थी। फिशनगढ़ शैली की इस समय तक एक निश्चित दिशा बनने लगी थी। चित्रों में गायवाकृतियां लगी, तीक्ष्ण, नखनवश वाली बनने लगी थी तथा पृष्ठभूमि का अंकन हरे भरे वातावरण के रूप में होने लगा था जो कि इसकी अपनी निजी विशेषता है।⁴ राजसिंह के उत्तराधिकारी युवा सावन्त सिंह जिन्होंने व्यापक क्षेत्रों का अध्ययन किया था अन्य शैक्षिक प्रशिक्षणों के साथ - साथ चित्रकला का भी उन्होंने प्रशिक्षण लिया था।⁵ परन्तु इस शैली की प्रतीकलापता का विकास राजसिंह के ही काल में हो चुका था। उस समय चित्रकारों के प्रमुख विषयों के रूप में व्यक्तिचित्र, दरबार के दृश्य तथा आखेट के चित्रों का अंकन होता था।⁶ यद्यपि कृष्णलीला से सम्बन्धित विषय भी चित्रित किये जाते थे परन्तु चित्रों में कल्पनाशीलता एवं सृजनात्मकता का विकास सावन्तसिंह के ही काल में मिलता है। (चित्र फलक ३०, २९, ३५, ३६)

सावन्तसिंह के काल में चित्रकारों ने एक नयी दृष्टि एवं चित्रण की नयी शैली प्रदान की।⁷ भवान्दीदास के बाद गिहालचन्द्र को फिशनगढ़ के प्रमुख कलाकार के रूप में जाना जाता है।⁸ विशेषकर कृष्ण लीला से सम्बन्धित चित्र बनाने में दक्ष गिहालचन्द्र ने राजसिंह व सावन्तसिंह के समय कार्य किया।⁹ १७४५ ई. में राजा सावन्त सिंह का एक व्यक्ति चित्र (चित्र फलक ७२) प्राप्त होता है। इससे लिये विवरण के अनुसार यह चित्र गोरामाद शाह के शासन काल के पच्चीसवें साल में बनाया गया था।¹⁰ इस व्यक्ति चित्र में राजा के सिर के पीछे गोलाकार युवत तेज का अंगुष्ठ है। सावन्तसिंह ने दायीं तरफ एक तलवार धारण कर रखी है तथा बायीं तरफ एक ढाल लटफती अंकित की गयी है। पृष्ठभूमि में एक हरील दरायी गयी है जिसमें लाल रंग की बीजा का अंकन है। राजा के सागने की ओर

१ डा० फीयाज अली खान - भवतवर भवान्दीदास, पृ० ३८

२ Stella Kramrich - Painted Delight, P. १७

३ Dr. Sunhendra - Splendid Style of Kishangarh, P. २८

४ M. S. Randhawa - Kishangarh Painting, P. १५

५ डा० सुन्दर - राजस्थानी राजमाला चित्र परम्परा, पृ० ५५

६ वही, पृ० ८२

७ Krishan Chaitanya - A History of Indian Painting: Rajasthan Tradition, P. १२४

८ रामचोपाल विजयवीर्य - राजस्थानी चित्रकला, पृ० ३

९ प्रभुदयाल मिश्र - हज की कलाओं का इतिहास, पृ० ४३१

१० M. S. Randhawa - Kishangarh Painting, P. ९

वही चालकनी में उसकी प्रेमिका पर्व के पीछे बैठी है। इस चित्र में सायन्त सिंह को भावुक के रूप में प्रदर्शित किया गया है तथा किशनगढ़ की राधा को भाविका के रूप में उनका झुलझार करते दिखाया गया है। इस चित्र में किशनगढ़ शैली की विशेषताओं के दर्शन होते हैं।

अद्वयराही शताब्दी में किशनगढ़ शैली अपने नये रूप में लोगों के समक्ष सामने आई। जिसमें हम किशनगढ़ शैली का स्वर्णयुग मान सकते हैं।¹ चित्रकला को उद्योग के शिखर पर पहुंचाने का श्रेय शासक सायन्तसिंह को ही है जो राधाकृष्ण की भक्ति में लीन रहते थे। सायन्त सिंह के स्वभाव में एक सघन धार्मिकता का पुट था और यही शनैः-शनैः उनके संपूर्ण व्यक्तित्व पर छा गया। यद्यपि उनमें आदर्श शासक के सभी गुण विद्यमान थे। परन्तु उनके हृदय की अन्तर्गत अनुभूतियों में यह राजसी भोगविलास त्याग कर श्रीकृष्ण की प्रेम भक्ति में लीन हो जीवनयापन करने की अद्वय व अतृप्त कामना थी। किशनगढ़ के उत्कृष्ट चित्रों में सायन्तसिंह के इसी द्विपक्षीय व्यक्तित्व का प्रभाव मिलता है। चित्रकला से विशेष प्रेम होने के कारण उन्होंने अपने प्रिय राधाकृष्ण को चित्रित करने हेतु सर्वथा नवीन शैली का विकास किया था।² वे अपनी काव्य साधना के आधार पर पद्य प्रेमका भक्ति रस की गंगा बहा देने में सक्षम रहे। परिणामतः उनकी तरंग माला में किशनगढ़ के ये चित्र हैं जो राधा कृष्ण की युगललीला के रूप में उत्कलनीय हैं। चित्र फलक 1, 4, 38, 39, 52 आदि चित्रों में उसकी सहज ही अभिव्यक्ति दिखायी पड़ती है। जनता ऐसे ही शासक को जो सब तरह से योग्य हो, प्रभावशाली हो, उसे ही ईश्वर तुल्य मानती थी। गान्धीदास अपनी प्रजा के पूजनीय थे। यहाँ तक कि वे स्वयं कृष्ण स्वरूप में चित्रकारों की दृष्टि से चित्रित किये जाते रहे हैं।³ इस समय के बने लघुचित्र अन्य राजाओं के काल में बने लघुचित्रों से फोड़ गुफागथा नहीं रखते हैं। तमाम चित्र विभिन्न अनुभूतियों तथा संवेदनाओं को समेटे अपने आप में जीवन्त कृतियाँ हैं।⁴ इन्हें किसी भी प्रकार के प्रमाण की आवश्यकता नहीं है। इन चित्रों में अंकित प्रत्येक वस्तु, प्रत्येक आकृति रंग की अभिव्यक्ति करती सी प्रतीत होती है जो चित्रों में एकलवता का आभास देते हैं जैसे कि चित्र फलक 1, 18, 32, 35, 38 आदि चित्रों से अभिव्यक्ति हो रहा है।

अपने पूर्वजों की भाँति यल्लभ संप्रदाय के प्रति सचि होने के कारण सायन्त सिंह भी अपने मुख रङ्गछेड़दासजी से आजीवन्य प्रेरणा ग्रहण करते रहे।⁵ सायन्तसिंह को गाल्यमास से ही कविता सुनने में अत्यधिक रुचि थी। अपने पिता राजसिंह के समय से वे देखाफन किया करते थे। किशनगढ़ दरबार में सुरक्षित रेखाचित्र सम्भवतः उस समय के हैं जब ये चित्रकला का अभ्यास करते थे। किशनगढ़ संभल में उपलब्ध कुछ अन्य चित्र जो पूर्णतः विशिष्ट शैली और भावना के परिचायक हैं और वे सगस्त चित्रों से भिन्न हैं। इन्हें भी गान्धीदास की कृतियाँ माना जाता है।⁶

1 जो पीठ व्यास - *संस्कृत कवि चित्रकला*, पृष्ठ 28

2 Dr. Sita Sharma - *Krishan Leela Theme In Rajasthani Miniature Painting*, P. 74

3 Dr. Jai Singh Narnaj - *Splendour of Rajasthan*, P. 28

4 डा० आर. के. बल्लभ - *संस्कृत कवि चित्रकला व चित्रकार*, पृष्ठ 24

5 राजस्थान वैभव श्रीरामविद्या भिर्वा अभिनन्दन सभ्य, भाग-२, प्रेमचन्द मोरचानी *किशनगढ़ शैली* पृष्ठ 96.

6 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 19

यद्यपि सिद्धार्थों ने इनके तूलिका कीशल की प्रशंसा की है परन्तु इसका एक अन्य कारण किशनगढ़ दरबार में संग्रहित अनेकों उत्कृष्ट चित्र हैं जो इनके काल में बनाये गये थे। इन चित्रों में पानी बाने वाली गुफा तथा व सुश्रुता इन्हें अन्य चित्रों से पूर्ण तरह विलग करती है¹, जो अनेक चित्रकारों के हस्तकीशल का परिणाम है। इन चित्रों में निहित सशक्त प्रेरणा सावन्तसिंह के जीवनदर्शन से बिम्बापूर्वक जुड़ी हुयी थी जो गोपाल कृष्ण के प्रेम व भक्ति को ही मोक्ष का साधन मानते थे।² इस प्रेरणा ने न केवल सावन्तसिंह को ही वरन् दरबारी चित्रशाला को भी प्रभावित किया।

सावन्त सिंह ने नागरीदास के नाम से लगभग 75 बन्धों की रचना की। इनके बन्धों में मन्त्रोत्थ गंजरी, उत्सवनाला, यदगुप्तावली, बीष्णविहार, वर्षा के कवित्त, रसिक रत्नावली तथा चक्रिका विलेप रूप से उल्लेखनीय है।³ इन बन्धों के पदों के आधार पर अनेक उत्कृष्ट चित्रों की रचना हुयी। चित्र फलक 32, 33, 37 आदि। सावन्तसिंह की रचनायें वैष्णव सन्प्रदाय में गढ़े आधार व छाया से परी व सुनी जाती हैं।

यद्यपि इस शैली में लोक कला के तत्व विद्यमान थे परन्तु मुगल कला की नौति यह भी राजदरबार से प्रेरित थी। सावन्तसिंह ने अपने कलाकारों में सौन्दर्य के प्रति प्रेम जगाने तथा सुन्दर चित्रांकन के लिये उन्हें प्रेरित किया। कलाकारों द्वारा निर्मित चित्रों में इसकी प्रेरणा का प्रभाव दिखायी पड़ता है। किशनगढ़ के इतिहास में सावन्तसिंह व उनके चित्र पर निहालचन्द को यही स्थान प्राप्त था जो कौण्डा शैली में गहराज संसारचन्द व उनके कलाकारों को प्राप्त था।⁴ सावन्तसिंह ने पारलौकिक सुख प्रेमी के प्रति अपने प्रेम व भक्ति भावना की तीव्रता को प्रदर्शित करने के लिये आकार व रंगों के माध्यम से अनेक कृतियों का सृजन करवाया।⁵ अलग राज् ५⁶ स्थापना हो जाने के पश्चात् किशनगढ़ में राजाओं ने अपने पड़ोसी सगुद्ध एवं शक्तिशाली राज्यों के बीच अपना अस्तित्व कायम रखने के लिये कठोरता निहालचन्द की शैली की मूल विशेषता के रूप में चित्रों को निर्मित करने का कार्य सौंपा।⁶

सदा कृष्ण के भक्त होने के साथ-साथ सावन्तसिंह की प्रेमावुरक्षित करीं और भी थी। वे अत्यन्त सपवती स्त्री से प्रेम करते थे जो उनके प्रति प्रेम प्रदर्शित करने में गण्डू की रानी सपवती वा कमलसुन्दरी से किसी भी प्रकार कम नहीं थी⁷, जिसे उनकी माता दिल्ली से लेकर आयी थी। राजगृहल में इसमें अन्य दासियों के साथ कला व साहित्य का अध्ययन किया।⁸ इसे 'यदीठनी' के नाम से जाना गया है, जिसका अर्थ है सपवती, सुसज्जित व स्वच्छ वस्त्र पहनने वाली।⁹ वह एक सपवती स्त्री थी जो स्वयं रसिकनिहारी उपनाम से कविता करती थी। उसका सौन्दर्य न केवल लोगों को आकर्षित करता था वरन् किशनगढ़ के चित्रकारों के लिये प्रेरणा स्रोत था।¹⁰ यदीठनी के रूप की प्रशंसा कवि युवराज

1 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 19

2 Dr. Daljeet - *The Glory Of Indian Miniature*, P. 23

3 डा० जय सिंह नीरज - *राजस्थानी चित्रकला और सिन्धी कृष्ण काल* पृ० 100

4 वाचस्पति जैरेला - *भारतीय चित्रकला का इतिहास*, पृ० 163

5 वही, पृ० 164

6 प्रेमचन्द भोस्वामी - *राजस्थानी चित्रकला*, पृ० 10

7 Dr. Sita Sharma - *Krishan Leela Theme In Rajasthani Miniature Painting*, P. 75

8 Anjana Chakrawati - *Indian Miniature Painting*, P. 64

9 M. S. Rundhawa - *Kishangarh Painting*, P. 4

10 Dr. Sumbhondra - *Spined Style of Kishangarh*, P. 22

तथा वर्षातर्णी (चित्र फलक 28) के चित्र से होती है। जिसमें राजकुमार सावन्त सिंह पूजा पर बैठे हैं और वर्षातर्णी स्नान कर ताजगी से परिपूर्ण होकर पूर्ण अल्ला व भवित के साथ हाथों में फूल लेकर आंगन में प्रवेश कर रही है। जिसमें वर्षातर्णी को सुवसूत नववीचना के रूप में पीली साड़ी पहने अंकित किया गया है जो उनकी सौन्दर्य वृद्धि में चार चौद लगा रहा है। वर्षातर्णी मंथर गति से सावन्त सिंह की ओर पत्र बढ़ती अंकित की गयी है।

इसी वर्षातर्णी का मोहक सौन्दर्य किशनगढ़ की चित्रकला व भागीदास के काव्य दोहों ने राधा के सौन्दर्य वर्णन के आधार रहे।¹ इस समय के बने चित्रों में नारी आकृतियाँ विन्नी अन्व सैली से प्रभावित नहीं हैं, न ही वनभाषा के कवियों द्वारा राधा के आदर्श रूप का ही वर्णन है। किशनगढ़ सैली की नारी मुखार्कृति जीवित नारी का ही एक प्रेरित आदर्श रूप था जो निश्चय ही वर्षातर्णी का सौन्दर्य था।² राधा के चित्र चित्र फलक 30 में इसका रूप सौन्दर्य स्पष्ट रूप से दिखायी पड़ रहा है। घूँघट का दाहिना किन्नारा सागने की ओर खींचती हुई राधा की यह छवि गूढ़त प्रभावित करती है। इस कृति में रंगों व रेखाओं द्वारा इतना सटीक चित्रण किया गया है कि राधा का व्यक्तित्व वास्तविक रूप से फर्सी ज्यादा उभरकर काली पलकों व अल्लिगिमिशित नयनों के माध्यम से सागने आया जो कि: सन्देह वर्षातर्णी के गोंडल का ही प्रतिरूप है। यह चित्र राजपूत स्त्री का प्रतिनिधित्व करता है।³ इस सौन्दर्य वर्णन का आधार भागीदास की यह पदावली रही है⁴:-

“प्रति साँझ काज लीली, कम,
करि कवि छवि आवाछी और साँझ को है वापी सन सखियाँ
फूली वल: सखि साँझ, राधा रूप वाज गाय
होले आय फूल भरी नानर की अखियाँ”
साँझी उत्सव 3 साँझी के कविय।⁵

इस पद्य से संकेत मिलता है कि वर्षातर्णी के वय: सखि के समय से ही दोनों परस्पर आकर्षित हो गये थे। इस प्रकार किशनगढ़ सैली में जिस आकृति का उद्भव हुआ वह पूर्ववर्ती कला के रूप का केवल विकासगत नहीं था बल्कि वर्षातर्णी के शारीरिक सौन्दर्य से प्रेरित था।⁶ इस प्रकार वर्षातर्णी की लग्नी मुखार्कृति, सुडौल लग्नी देहयष्टि ने नारी के आदर्श रूप को चित्रित करने के लिये प्रेरित किया जो सम्पूर्ण राजस्थानी चित्रकला श्रृंखला में अद्वितीय अमिता व सौन्दर्य का अभिव्यक्त प्रयास है। मुखस्वरूप की यह अभूत कहेवल राधा के चित्रों में ही नहीं वरन् कृष्ण के चरित्र अंकन में भी दिखायी पड़ती है।⁶

1 Dr. Sumchandra - *Splendid Style of Kishangarh*, P. 23

2 वही पृ 23

3 M. S. Randhawa - *Kishangarh Painting*, P. 10

4 डा० जय सिंह बीरज - *राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण भाषा*, पृ 169

5 कादम्बनी, जनवरी 1986, पृ 131

6 Rooplekha - Vol. XXV, Part II, Benares - *Historical Portrait of Kishangarh*, P. 22

चित्र फलक 18 वह चित्र बिहालचन्द द्वारा निर्मित है सधा के व्यक्तिचित्र में लम्बा मुखगण्डल, कमल की तरह भव्य, कमल के समान नेत्र जो हल्कर गुलाबीपन लिये हुये हैं, बुकीसी भाव, पतले कोमल संवेदनशील हाँठ तथा तीखी चिल्लक का अंकन हुआ है। कृष्ण का मुखगण्डल सधा के मुखगण्डल के ही समान अंकित किया गया है। कृष्ण के चेहरे को नीले रंग में अंकित कर उसे अन्य आकृतियों से पृथक् किया गया है।¹ यही विधि कौंगड़ा शैली के चित्रकारों द्वारा बनाये गये चित्रों में प्रयुक्त विधि से काफी मिलती है।² किशनगढ़ शैली के चित्रों में लम्बे तीखे नेत्रों का अंकन नैतिक विशेषता है जो इन पद्माक्षी या कमल नखवी के समान है बिनायी संस्कृत की प्रेम कविताओं में व्याख्या की गयी है। इसी प्रकार के नेत्र हम इस चित्र में देखते हैं। चित्र में सधा का मुखगण्डल इतना कोमल, सूक्ष्म, प्रभावपूर्ण और नरिणापूर्ण है कि वह साधारण युवती ब लम्बर राजदरबार की स्त्री लगती है।³

कला जगत में शारीरिक गुद्गुओं के हृदयवादी चित्रण तो प्राप्त हैं किन्तु शरीर के किसी पृथक् अंग-प्रत्यंग से किसी कलाशैली की प्रसिद्धि के उदाहरण सीमित हैं। इस शैली के चित्रों में नेत्रों को अमूर्तपूर्व रूप में संजोया है। भावमय विशाल आकार के नेत्र जो बड़े ही कलात्मक ढंग से अंकित किये गये हैं, बिहालचन्द द्वारा बनाये गये सभी चित्रों में देखने को मिलते हैं। संस्कृत व हिन्दी के कवियों ने शृंगार रस का वर्णन किया है और इस भाव को चित्रकारों ने नेत्रों द्वारा बड़ी सख्ती से व्यक्त किया है।⁴ किशनगढ़ शैली की यह विशेषता निश्चित रूप से अपनी ओर आकर्षित करने वाली है जो सायबत सिंह के समकालीन कविता से हुयी।

वास्तव में बागरीदास ने सधाकृष्ण का मानवीकरण मनुष्य की आदिम भावना के रूप में, पुरुष का नारी के प्रति और नारी का पुरुष के प्रति भावना को बड़ी ही स्वाभाविक रूप में व्यक्त किया है।⁵ वास्तव में इस शृंगार व कथानकों का आदि स्रोत द्रविड़ आदि आदिम जाति की असंगतता में विश्वास स्वर्ण के संरक्षक कृष्ण को पुरुष के रूप में सधा उनकी संगिनी सधा का निरूपण प्रकृति के रूप में था।⁶ बिजय बागरीदास द्वारा विभिन्न रूपकारों तथा कथानकों का निरूपण को हजार वर्ष पश्चात् समान कविताओं में हुआ।⁷

यह वैष्णवधारा उस समय भारतीय जनमानस की आध्यात्मिक अनुभूति सिद्ध हुयी क्योंकि गाजवीय नैतिक आचार्यों पर आधारित पूर्णता की यह वैष्णवधारा ईश्वरीय अनुभूति की धारणा के पूर्ण निकट थी। निर्गुण धर्म की जो अनुभूतियाँ साधारण जन के लिये शक्तिपूर्ण थी, संगुण भक्ति की यह धारा उनका दिशा-निर्देश करती।⁸ वैष्णवी सहज

1 M. S. Randhawa - *Pahari Miniature Painting*, P. 40

2 यही, पृष्ठ 41

3 M. S. Randhawa - *Kishangarh Painting*, P. 11

4 डा० प्रेमचन्द जोस्वाणी - *राजस्थानी चित्रकला*, पृष्ठ 98

5 दयाशुभ विजयचर्म - *राजस्थान कला में शृंगार भावना*, पृष्ठ 25

6 यही, पृष्ठ 26

7 Mukraj Anand - *The Best Lovers of Krishan Leela Theme of Wonder & Beauty in Indian Heritage*, P. 22

8 डा० रेवा निगम - *बिहाल शैली के चित्रकार मोलाराम का अध्ययन*, पृष्ठ 18 [सोध प्रबन्ध]

साधना पर तान्त्रिकों तथा बौद्ध सहजयानियों का प्रत्यक्ष प्रभाव पड़ा है। बौद्ध सहजयानियों की साधना में जो स्थान प्रजा व उपासक का है और शायद तान्त्रिकों की उपासना में वो स्थान शक्ति एवं शिव का है, वहीं स्थान वैष्णव की सहज साधना में राधा व कृष्ण को प्राप्त है। सम्पूर्ण संसार में नारी मात्र राधा तत्व तथा पुरुष मात्र कृष्ण तत्व का प्रतिनिधित्व करता है।¹ कृष्ण रस है तथा राधा रति है। कृष्ण गदग है और राधा मादग है। इसी प्रकार राधा चिरभोग्या है तो कृष्ण चिरभोक्ता है। वैष्णव सहज साधना का चरम लक्ष्य इसी राधा तत्व एवं कृष्ण तत्व की समस्त लीला विलास तथा आनन्द-प्रगोद के साथ सम्पूर्ण सहयोग सम्मिश्रित है।²

बिहालचन्द ने सावन्तसिंह के काल में अनेक अद्वितीय चित्रों की रचना की। बिहालचन्द के जीवन का लक्ष्य चित्रकारी करना ही था। यद्यपि उनका काल साहित्यपूर्ण न था फिर भी वे गद्यसाहित्यी व आशयवान थे। उन्होंने अपने भावों को रंगों, शब्दों, दृश्य चित्रण, समस्यता और आस्थाशक्ति के माध्यम से कान्धल पर उतारा और इन सभी का उस वीर युग में बड़े-बड़े क्लेशमन्त्रों में यत्न समस्त राजस्थान में अभिप्रेत था।³ उनके लिये वास्तविक अर्थों में व्यक्तिगत कला बन गयी थी और महाराज से लिया जाने का यह साधन, जिससे आर्थिक मोक्ष और उस एक मात्र अनन्त अनादि शक्ति से लाभकार होना सम्भव था। उनकी जीवन वृत्ति उनके महान् भावनात्मक पक्ष की याद दिलाता है और क्लेशमन्त्र शैली में तेजी से विकसित होते स्वरूप और नारी सम्भावनाओं की ओर इंगित करता है। चित्रकला 27 को बिहालचन्द की एक अद्वितीय कृतियों में एक है जो 1735 ई० से 1751 ई० के मध्य चित्रित किया था।⁴ इस लघु चित्र में भाव की एक गोपी व गोपिका को क्रमशः एक ब्रह्मदूत, आकर्षक राजकुमार के रूप में तथा राजकुमारी के रूप में विभिन्न वस्त्रभूषणों से सुसज्जित अंकित किया गया। आस-पास के वातावरण का दृश्य राजदरबार के वातावरण के समान है। यह एक राजमहल का दृश्य है इसमें राजकुमार या श्रीकृष्ण को नीले रंग से प्रदर्शित किया गया है। इस कलाकृति में त्रिआयामी प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित हो रहा है। चित्र में गोपियों को अलग-अलग समूहों में प्रदर्शित किया गया है जिनकी भिन्न-भिन्न प्रकार की मुद्राओं का अंकन मिलता है। इस चित्र का वास्तविक वास्तु आलेखन पर गुणलक्षणा का प्रभाव झलकता है परन्तु इसकी विशेषवस्तु पूर्णतया क्लेशमन्त्र शैली से सम्बन्धित है। जिसमें राधा कृष्ण एक विशिष्ट आकार लिये गये हैं। चित्र के मध्य भाग में बैठी कुछ गोपियाँ यादग्रस्त नज़र आती हैं तथा अन्य भाग में अंकित कुछ स्त्रियाँ राधा के साथ क्लेशोल करती आपस में बातें करती हैं। इन सबके मध्य श्रीकृष्ण व राधा एक दूसरे के प्रेमभाव में लीन

1 Hilde Buch - Indian Love Painting, P. 82

2 श्री रत्नाशंकर तिवारी - *कुमार व साहित्य परम्परा*, पृ० 35

3 Roopkatha - Vol. XXV Part II Benerjee - Historical Portrait of Kishangarh, P. 17

4 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 11

5 यही, पृ० 12

6 P. 40

हैं। वातावरण का ऐश्वर्य पूर्ण वैभव मानो एक स्वर्गीय दरबारी वातावरण प्रस्तुत कर रहा है जिसमें एक अलौकिक आनन्द की अनुभूति होती है। मण्डपों का विशिष्ट आकार व उसमें बैठे राधाकृष्ण की प्रेममयी लीला मानो अन्ध प्रकार की दुनिया का भाव प्रदर्शित कर रहे हैं। जहाँ पर मानो हवा का प्रत्येक झोंका प्रेम की एक अलौकिक अनुभूति लेकर आता है। यह चित्र प्रेम रस में लीन एक चित्र है।

चित्र फलक 37 में दीपावली का दृश्य है। यह अत्यन्त आकर्षक और एक असाधारण चित्र है जो काले एवं सुनहरे रंग में है। इस चित्र की संरचना एक विलक्षण प्रतिभासुयत आधिष्ठातिक गस्तिक्य का परिचय तो देती है। साथ ही यह वास्तविक सौन्दर्य की कृति भी है। यद्यपि चित्र पर किसी भी कलाकार का नाम नहीं मिलता है परन्तु यह अपनी गुणवत्ता, उच्चता तथा विशिष्टता के कारण मिहलचन्द की कृति प्रतीत होती है।¹ यह चित्र दो भागों में विभाजित है। जलाशय के ऊपरी छोर पर एक श्वेतगण्डप है, वही प्रेमीयुगल अपनी दासियों सहित दीपावली मना रहे हैं। चित्र के निचले हिस्से में जलाशय के मध्य एक सिंहासन पर दोनों दिव्य प्रेमीयों को रत्नाभूषणों से सुसज्जित किया गया है। यह सिंहासन गण्डप के अन्दर है और गण्डप जलाशय में मध्य की ओर कुछ दूर तक निकला हुआ है। जलाशय के किनारे एक अत्यन्त लायण्यमयी बर्तकी स्वर्ण वृक्षों और दमकरी अभिज की सुन्दर सुनहरी चिंतामयों के परावर्तन में नृत्य करती अंकित की गयी है।

चित्र फलक 39 किशानगढ़ शैली की सर्वोत्तम कृतियों में से एक है। यह चित्र 1742 ई. में सायन्तसिंह द्वारा लिखित हज्जार रचना के पद के आधार पर मिहलचन्द द्वारा बनाया गया है।² गण्डप में प्रेमीयुगल पास-पास बैठे हैं उनकी सेवा के लिये अन्ध दासियों का भी अंकन है जो पान और सुवासित मसाले अथवा ताजे तोड़े गये चनेली के हार पेश करने के लिये तत्पर हैं। कृष्ण राधा के सौन्दर्य का पान कर रहे हैं। चित्र में श्वेत संगमरमरी गण्डप में जो गुगलफालीन शैली में बने स्तम्भों पर टिका है और जिन पर बारीक सफरला फल लगे हुए हैं। गुगल शैली में बने गहरी पच्छीकारी से बने गण्डप व स्तम्भ किशानगढ़ शैली में बराबर दिखायी पड़ते हैं। इसी तरह गण्डपों की सफरली सजावट भी अठारहवीं शताब्दी के प्रासाद वास्तुशिल्प में काफी दिखलाई पड़ते हैं।³ पत्तियों तथा वृक्षों का वृत्ताकार समूह का घना झुगुट और सदैव उपस्थित कदली वृक्ष इत्यादि मिहलचन्द शैली में ही हैं। उसी तरह थोड़ी-थोड़ी दूर क्षितिज पर सीधे तले भालेनुमा सरो के वृक्षों का अंकन है। सफरली सज्जा स्लेटी रंग में अंकित पागी, हल्के नीले रंग का आसमान और छरहरी दासियों के मश्रू सजे यह श्वेत गण्डप किसी कार्पनिक लोक के प्रासादों का सा आभास देती है।

1 Ropickha - Vol. XXV Part II Benarjee - Historical Portraits of Kishangarh, P. 14

2 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 16

3 P. Banerjee - The Life of Krishan in Indian Art, P. 40

चित्र फलक 35 सायन्तसिंह की रचना विहारीचन्द्रिका पर आधारित है इसमें साँझ के समय का यमुनाविहार का दृश्य है जिसमें श्रीकृष्ण अन्व गोपियों के साथ विहार कर रहे हैं। दूर बीच की पहाड़ी पर एक झुण्ड पर कृष्ण एवं गोपिकाओं का चित्रण है। सम्भवतः यह उस बात को इंगित करता है कि येनीयुगल वनप्रान्त में भ्रमण करते हैं और फिर नदी विहार द्वारा उस विश्रामभूट पर आते हैं जहाँ वे रात्रि बितायेंगे।

यह चित्र दो भागों में विभाजित है-ऊपरी भाग में यमुना जल में मंथर विहार का चित्रण है और निचले भाग में कुंज में वे वृक्षों के मध्य एक दूसरे के सामने खड़े हैं। चित्र का संपूर्ण दृश्य किशनगढ़ शैली की विशिष्टता से पूर्ण है।¹ संध्या बेला के रंगों से रंज आकाश, घने घटुर संख्या में बने वृक्ष, सुलहरे रंग से जलजगते दमकते प्रखर सूर्यास्त के प्रति बिहालचन्द्र का लम्बाव स्पष्ट दिखायी पड़ता है परन्तु यहाँ निचले फलक का उत्कृष्टतम लयात्मक भाव सबसे अधिक आकर्षित करता है।² कृष्ण झील से कमल उफ़रित करते हुये (चित्रफलक 21) भागक चित्र में राधा नीले वस्त्रों को पहने हुये घटाई पर बैठी संगीत सुन रही हैं। उनके सामने संगीत के विभिन्न वाद्ययंत्रों के साथ कुछ स्त्रियाँ बैठी हुयी हैं। राधा के साथ बैठी अन्य स्त्रियाँ भी रंभीय वस्त्र धारण किये हैं जो कि बालकनी के स्वेत धरातल पर दिखायी देती हैं। स्नेही रंग से दर्शाये गये आकाश में पूरा चाँद निकलता दिखलायी दे रहा है जो राधा व उसकी सखियों की सुन्दरता में और अधिक वृद्धि कर रहा है। श्रीकृष्ण को प्रकृति में बनी झील में कमल पुष्पों के मध्य तैरते हुये अंकित किया गया है। उनके शीर्ष के पीछे प्रभा गण्डल को दर्शाया गया है जो इस चित्र की गुणवत्ता में स्थगित वृद्धि कर रही है। यह चित्र सायन्त सिंह की कविता पर आधारित है।³

चित्र फलक 20 यह चित्र भी जिसमें कृष्ण राधा को पुष्प भेंट कर रहे हैं सायन्तसिंह की एक रचना पर आधारित है। राधा कृष्ण के सामने अपनी सरसरी के साथ खड़ी हैं। राधा कृष्ण दोनों की मुख्याकृतियाँ किशनगढ़ की विशेष शैली में चित्रित हैं जबकि अन्व गोपियों की मुख्याकृतियाँ गुन्धल शैली में बनी हैं। चित्र के अग्रभाग में बनी संगमरमर की बालकनी चन्द्रगा के प्रवेश से जगमग रही हैं। झील में लाल तथा सफेद रंग की ब्रीकने तैर रही हैं जो किशनगढ़ शैली का प्रमुख विषय है। झील के पार सफेद रंग में बने भदनों तथा अट्टालिकाओं का अंकन है। बालकनी में एक पलंग विद्य है जिसके पाने बाँधी के बने हैं।⁴ एक तरफ लैप रखे हैं जिनकी आकृति सारस पक्षी के समान है। यह गुल्फ व स्वच्छ वस्त्र धारण किये राधा अत्यन्त प्रसन्न मुद्रा में अंकित की गयी हैं गर्वों धेन का संपूर्ण सुख उसे मिल रहा है।

1 Roopiekhya Vol. XXV, Part II, Benerjee - Historical Portrait of Kishangarh, P. 21

2 Linda York - The Indian Miniature Painting & Drawing, P. 25

3 M. S. Randhawa - Kishangarh Painting, P. 3

4 यही पृष्ठ 15

इस प्रकार इन चित्रों में किशनगढ़ शिल्पशाला की सर्वोत्तम उपलब्धि होती है। यद्यपि इस समय तक भारतीय चित्रकला अपनी अन्तिम अवस्था की ओर अग्रसर हो रही थी। परन्तु इसके बाद के भी कुछ चित्रों में आकर्षण मौजूद मिलता है और यही है मुखरित साक्ष्य उस तथ्य का कि वैष्णव पुनर्जागरण की आत्मचेतना से क्या उपलब्धि हो सकती है। यद्यपि यह नौरव बहुत कम समय के लिये ही बना रहा।¹

चित्रफलक 40 यह लघुचित्र सम्भवतः वणीठनी के पद पर आधारित चित्रांकन है। इस चित्र का अपना सत्य सौन्दर्य है। यद्यपि चित्र की पृष्ठभूमि की दृष्ट्यावली एक बादलकृति की सज्जा के समान है। हालांकि मानवाकृतियों में निहालचन्द की विधा की ही अतिरंजना दिखायी देती है परन्तु फिर भी उसमें हास के चिन्ह दृष्टिगोचर नहीं होते हैं। यह लघुचित्र निहालचन्द के उत्तराधिकारी सीताराम द्वारा बनाया गया प्रतीत होता है। इस चित्र का सबसे आकर्षक पक्ष चित्रित हिंगुलों की पंक्ति से बना पार्श्वचित्र है जो स्लेटी रंग से अंकित ग्रीक उसकी लास बीकायें तथा तारानुवत आकाश के लिये एक सजीव वैषम्य प्रस्तुत कर रहा है।² यद्यपि चित्र में वास्तविक तपि के दृश्य को अंकित करने का प्रयास नहीं किया गया है फिर भी उसी का आभास देने के लिये तारानुवित गहरा गीला आकाश है तथा आधे घोंब का अंकन है। कृष्ण का दीवान कक्ष से बाहर ठरे मैदान में रखा है। इससे प्रतीत होता है कि यह राजस्थान की बीजकतु की एक उष्ण रात्रि का दृश्य है। चित्र फलक 36 जो "चादनी रात में संगीत की गहफिल" के नाम से जाना जाता है। अठारहवीं शती के मध्य किशनगढ़ दरबार से सम्बन्धित एक महत्वपूर्ण वृत्तचित्र है जो गझाराजा सरदारसिंह के समय बनाया गया है। इस लघु चित्र के पृष्ठभूमि में लिखा एक लेख अंकित है जबकि चित्र में चित्रित व्यक्तिओं के नाम उनके सामने स्वर्णक्षरों में लिखे हैं। इस चित्र में कलाकार निहालचन्द को राजा के सम्मुख स्थान दिया गया है। लेख से पता चलता है कि यह अगरचन्द द्वारा बनाया गया चित्र है³ जो किशनगढ़ के अच्छे चित्रकारों में गिने जाते थे, जिन्हें वास्तुगत सज्जा से विशेष लगाव था। गीले दस्तों में सुसज्जित दिल्ली की एक प्रमुख नायिका गीत गा रही है। जो यह इंगित करता है कि साम्राज्य की राजमात्री ने प्रचलित सभी कला स्वतंत्रों से राजपूत राज्य फितने गहरे से जुड़े थे। चित्र में सरदारसिंह सपनगर में अपने प्रसिद्धि में चौदवी रात में संगीत की गहफिल का आयोजन करते दिखावाये गये हैं। ऑनग में दोमों और गीले, ठरे कदली वृक्षों की घनी पंक्तियाँ हैं। सम्पूर्ण गहल स्वेत चादनी में रमक रहा है। इस चित्र का रचनाकाल 1760 ई० से 1766 ई० के मध्य का है। इस प्रकार किशनगढ़ चित्रशैली की अधिकतर सर्वोत्तम कृतियाँ 1735 ई० से 1757 ई० के मध्य ही निहालचन्द द्वारा चित्रित की गयी हैं।⁴ विशेष रूप से सावन्त सिंह के काल में।⁵

1 डा० सुमहेन्द्र - राजस्थान की राजशाही चरित्र, पृ० 89

2 राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ, खलित कला अकादमी, पृ० 32

3 Eric Dickinson, Marge Vol. III, Part-4. - The way of Pleaser of Kishangarh Painting, P. 35.

4 Stella Kramrich - Painted Delight, P. 28.

5 यही पृ० 28.

सावन्तसिंह के वनवास के पश्चात् कुछ वर्षों तक बिहालचन्द ने चित्रों का निर्माण कार्य जारी रखा। इन चित्रकृतियों में सावन्तसिंह की अतिवैदिक शैली के दर्शन होते हैं।¹ परन्तु इस गहान काल का जाड़ूई स्पर्श अब लुप्त हो चुका था। दानवीला (चित्र फलक 17) चित्र में स्त्री मुखकृति यद्यपि सुन्दर तो बनी है परन्तु आकृतियाँ पहले जहाँ लम्बी व छरहरी अंकित की जाती थी वहाँ अब छोटी-छोटी बनने लगी। चित्र फलक 7, 12, 13, 31, 50, 51, 56। जो इस समय चित्रित हुये उन्हे पहले जैसी मोहकता, संवेदनशीलता का अभाव है। इनका वर्णसंयोजन, पृष्ठभूमि का संयोजन आदि भी अब चित्रों के समान नहीं है। इन चित्रों की बनी मुखकृतियों में काफी परिवर्तन है। यद्यपि वह मोहक तो लगती हैं परन्तु पहले जैसी सुकृता, संवेदनशीलता व आकर्षण का अभाव है। ये मुखकृतियाँ धीरे-धीरे मोल आकार लेने लगी थी, नेत्रों ने भी पहले वाला जोर न रखा। कुल मिलाकर इन चित्रों को देखाकर स्पष्ट रूप से लगता है कि हमने पहले के बने चित्रों की अपेक्षा इस के शिष्ट दिग्गजादी पहले लगे हैं।² इस तरह के बने चित्र अपनी सगस्त उत्कृष्टता के साथ भी सावन्त सिंह के काल की मोहक और अर्द्धरामनालक रचनाओं से तुलना नहीं कर सकते हैं।³ इस प्रकार किशानन्द ने अद्वैतशैली शती तक कुछ अच्छे चित्र बनते रहे परन्तु उनमें उत्तरोत्तर परिवर्तन आता गया। 1820 ई० में बने भीतनोचित्र पर आधारित कृतियों ने यही परिवर्तन दृष्टिगोचर होता है।⁴

चित्र फलक 56 जो वर्णनारायण में यह परिवर्तन स्पष्ट रूप से दृष्टिगोचर हो रहा है। इस चित्र में वर्णित रंग संयोजन, प्राकृतिक पृष्ठभूमि के अंकन में शिथिलता आ चुकी थी। आकृतियाँ छोटी अंकित की गयी हैं जबकि इसी विषय पर एक संस्करण चित्र जो भारत कला भवन में सुरक्षित है जिसे प्रख्यात चित्रकार बिहालचन्द ने बनाया था।⁵ चित्रफलक 19 में प्राकृतिक वातावरण, पर्वत तथा गिजली अंकन बिहालचन्द ने बड़ी कुशलता व यारीकी से किया है। नेत्रों में अपनी मौलिक विशेषता परिलक्षित होती है।

चित्र फलक 50 (1775 ई०) में कृष्ण एक लम्बा श्वेत वस्त्रधारण किये हाथों में फूल लिये खड़े हैं जबकि सदा शगाते हुये उनकी तस्क बढ़ रही हैं। चित्र में सागने काल के फूलों से आच्छादित तालाब है और तारी पृष्ठभूमि में पूजास्थल झील, भव्यगहल तथा चहारदीवारी से घिरा शहर अंकित है। आसमान में गहरे घने बादल हैं। तीक्ष्ण हरा रंग किशानन्द की विशेषता के अनुसूप ही प्रदर्शित है। इस चित्र में धार्मिक पुट नहीं मिलता है फिर भी इस चित्र ने वैदिक प्रेम का गानवीकरण बहुत खूबसूरती से किया गया है।⁶

1 Anjana Chakrawati - *Indian Miniature Painting*, P. 69

2 Margo, Vol. III, Part IV, Eric Dickinson - *The Way of Pleasure of Kishangarh Painting*, P. 35

3 *Indian Miniature Painting*, Ehrenfeld Collection, P. 159

4 Anjana Chakrawati - *Indian Miniature Painting*, P. 69

5 भारत कला भवन, वाराणसी में संग्रहीत।

6 Hilde Bach - *Indian Love Painting*, P.83

गीतगोविन्द पर आधारित (चित्रफलक 41) यह चित्र 23 चित्रों की शृंखला में से एक है। चित्र पुष्पिका से ज्ञात होता है कि किशनगढ़ के राजा कल्याणसिंह के लिये अद्वारहवीं शती में यह शृंखला चित्रित की गयी थी। इस चित्र में किशनगढ़ बारी आकृतियों की विशिष्टता नहीं दिखायी पड़ती है¹ जबकि इनके तीखे नयननयन और विशाल नेत्र सम्मोहक हैं। चित्र में छायाकरण बहुत नियन्त्रित है और शरीर रेखांकन पुराकालीन है। यह चित्र इस बात को इंगित करता है कि अब चित्रों में कलात्मक गुणों का हास होने लगा था। फिर भी इस काल के चित्रों में हास के चिह्न जो भी हों वे इतने मांगूली हैं कि इनमें प्रदर्शित एक विशिष्ट स्फूर्ति एवं ऊर्जा के समक्ष अन्य चित्र नहीं खर पाते हैं।²

सूरजगज बिहालचन्द के कई चंशजों ने चित्रकला को अपना व्यवसाय बनाया। किशनगढ़ में आज भी उनका घर है जहां उनके चंशज रहते हैं। बिहालचन्द की कृतिका में जो विशेषता थी उसके पुत्र: दर्शन नहीं होते।³ यहां तक कि उनके सहयोगी कलाकारों की कृतियों में भी वह कौशल नहीं है। बिहालचन्द के बाद बने चित्रों में अंकित बारी छवियां इसका प्रमाण हैं। बिहालचन्द की कला कौशल का प्रमाण दूसरे रजवाड़े में भी पहुंचा। तूंदी महल में बने भित्ति चित्रों में उसकी कलम की स्पष्ट छाप दिखायी पड़ती है। बिहालचन्द के चंशजों में सीताराम य वदनसिंह का नाम प्रमुख है।⁴ सीताराम अच्छे चित्रकार थे, उनकी कुछ कृतियां दरबार संग्रह में सुरक्षित हैं।⁵ अन्य चित्रकारों में गोधराज, गायानीदास, कल्याणदास, अमर, सूरजगल, सूरतराम, बाननगल, रागनाथ जोशी, सवाईराम, लाडलीदास इत्यादि जिन्होंने चित्रकला के विकास में अपना सहयोग प्रदान किया।

उन्नीसवीं शती के दौरान प्रिथ्वी सिंह के काल (1840 ई0-1880 ई0) तक किशनगढ़ दरबार में कुछ चित्रकार अच्छा कार्य कर रहे थे जो बिहालचन्द द्वारा रचित गुप्ताकृतियों को परम्परागत रूप से चलाते रहे।⁶ परन्तु इन आकृतियों में कोमलता का स्थान कठोरता ने ले लिया था (चित्र फलक 54) खुदायी में काली स्याही का प्रयोग होने लगा था। इस समय विशेष रूप से कल्याणराज के चित्र बनाने लगे। कल्याणराज की पूजा का एक दृश्य दरबार संग्रह में संवर्धित है। उन्नीसवीं शती की किशनगढ़ चित्रकारी से हमारा अभिप्राय उस कला से है जिसका पूर्ण पतन धारमन हो चुका था। कुछ महत्वपूर्ण अपवादों के बाद भी इस ऐतिहासिक-हास को नहीं बदला जा सका। फिर भी यह एक अपूर्ण व्याख्या है जो इस काल के उपलब्ध भारी मात्रा में चित्र रेखांकनों से स्पष्ट है। अधिकतम रूप से इन चित्रों में तात्कालिकता

1 Rooplekha - Vol. XXV Part II, Benerejee - Historical Portrait of Kishangarh, P. 22

2 Marge Vol. III Part IV, Eric Dickinson-The Way of Pleasure of Kishangarh Painting, P. 36

3 Anjana Chakravarti - Indian Miniature Painting, P. 69

4 राघवपति शैलेरा - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृष्ठ 13

5 Artists of the Rajput court - Lalit Lala Akedani, P. 60

6 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 17

प्रयोगवाद, चित्रण की गहराई तथा योग्यता प्रदर्शित होती है।¹ जो अधिकतम: उन चित्रों में अनुपस्थित हैं जो राजसी आदर्श से बने थे। यह सम्भव है कि राज्य के पतन के साथ-साथ इन चित्रों का सम्भार अध्ययन उनके लिये निरर्थक था। अतः किशनगढ़ की कला का पतन का एक कारण उनके संरक्षकों की असफलता भी कहा जा सकता है।

मोटे तौर पर किशनगढ़ के चित्र तीन विशिष्ट काल से सम्बद्ध लगते हैं² -

- 1 राजसीला और भीतलोचिन्द के वे तथाकथित लघुचित्र जिसमें ऊँचे लाक्षणिक सरो वृक्षों का अंकन है। पत्तियों की पृष्ठभूमि गहरी नीली है और लहरों का अंकन टोकरी के बुनारी जैसा भगुवा है। यह सत्रहवीं शती के मध्य बने चित्र लगते हैं।
- 2 विभिन्न राजाओं के व्यक्तिगत चित्र तथा राजा साहसगल्ल हरिसिंह, राजसिंह, सावन्तसिंह, सरदारसिंह आदि तथा राजा कृष्ण की माध्याय वर्णित करते चित्र।
- 3 कल्याण सिंह के शासन काल के खिलौनी वेला हरण के चित्र।

यद्यपि सावन्तसिंह व उनके पुत्र का शासनकाल किसी भी दृष्टि से शांतिपूर्ण नहीं था और यह आश्चर्यजनक लगता है कि कलात्मक गुणों से परिपूर्ण ये चित्र जिनमें राजजडित आकृतियाँ चित्रित हैं। किशनगढ़ में सहवर्ती जोधपुर राज्य द्वारा फैलाये बहस्यत्र व अराजकता के वातावरण में रचे गये दर्शनीय हैं। वहाँ के राजा को भी सम्भास ग्रहण करना पड़ा। अराजकता का एक निश्चित परिणाम होता है जो संस्कृति का बाधा में और जीवन के उच्चस्तरीय लक्षणों में बाधक होती है परन्तु वहाँ ऐसा नहीं दिखाता है। सहाकमल नुसर्जी का कहना है कि सम्यता के इतिहास में प्रायः बुद्ध, स्वतपाव, भोगविलास और नैतिक दुर्व्यवस्था ने ही संसार की सर्वोत्तम कलात्मक सृजनता को उत्पन्न किया।³ उदाहरणार्थ - पौचवीं शताब्दी में चीन ने सिचिल वार की दुर्व्यवस्था तथा विदेशी आक्रमण के बीच कला की सर्वोत्तम कृतियों का जन्म हुआ था।⁴ जब अफगानिस्तान और पंजाब बर्बर राजाओं के लिये युद्ध क्षेत्र बन गये तभी वहाँ रोमनों और हेलेनिस्टिक की कला समृद्ध हुई। बंगाल की पाल कला का उदगम तब हुआ जब पाल व गुर्जरों की सेनायें उत्तरी भारत पर अपना अधिकार जमाने के लिये आपस में संघर्ष कर रहीं थीं।⁵ फिडियास और प्राक्सीडिलिस की कला उस समय बनपी जब वहाँ फेलोपेनिशियन युद्ध का प्रारम्भ हुआ। जब चंगेज खाँ और उसके उत्तराधिकारियों के हाथों चीन छिन्न-भिन्न हो गया और कुदला खान ने युआनवंश की स्थापना की तो इस राष्ट्रीय लज्जा व अपमान के क्षणों में वहाँ की सुंभ कला सम्पूर्ण एशिया का आदर्श बन बैठी। भयंकर दुर्भिक्ष के समय बकिंगचन्द्र की प्रतिभा उजागर हुयी। टैगोर, मैथिलीशरण गुप्त, सरोजिनी बायडू, टैगोर बन्धु, जंगिबीराय, चुनतार्ह, अमृत शेरगिल, असित कुमार हार्दर और थन्दलाल बोस उस काल में पनपे जब बंगाल के चिन्तावन से प्रारम्भ होकर अन्ततः 'रक्त अश्रु एव पोरश्रम' के महासमुद्र की पार करके भारत ने स्वाधीनता प्राप्त की।

1 Rooplekha - Vol. XXV Part II Benerjee - *Historical Portrait of Kishangarh*, P. 16

2 यही, पृ० 17

3 G. N. Sharma - *The Art Heritage of India*, P. 70

4 W. G. Archer - *Indian Painting*, P. 100

5 यही पृ० 18

यद्यपि किशनगढ़ के चित्रियों में गुजलसैली की तकनीकी प्रभाव दिखलायी रहता है परन्तु यह मूलरूप से वैष्णव आदर्शों एवं सिद्धांतों की कृति है जो उस काल के सबल और निर्मल दोनों ही पक्षों का दर्शन बन चुके थे। ईश्वरीय भक्ति का जो गानवीयकरण इन धार्मिक वैष्णव धाराओं ने किया उससे साहित्य ही समृद्ध बढी हुआ चरम चित्राभिव्यक्ति में भी इस आध्यात्मिक स्रोत का गानवीयकरण पूर्ण कोमलता व सौन्दर्य के साथ हुआ है¹ और इसे प्राप्त करने में गुजल चित्रकारों की धन्यादय समृद्धता व अभिव्यक्ति सूक्ष्मता भी सफल न हो सखी।

किशनगढ़ सैली की आध्यात्मिक विषयवस्तु गानवीय प्रेम, रागविराग कृष्ण राधा के कथावर्णनों के आधार पर अभिव्यक्त हुये। कुमारस्वामी ने कृष्ण से सम्बन्धित प्रेम विषयों का वर्णन करते हुये कहा है कि प्रेम का जो स्थाय्य यूरोपीय लोगों के हृदय में दाँते की प्रेमिका व फालिससकन की पैरीशिया के लिये है, यही स्थाय्य पौराणिक कथाओं में सीताराम, रत्नासेन, पद्मावती, तथा राधा कृष्ण का है। राधा का कृष्ण के आध्यात्मिक प्रेम में झुककर स्वयं का समर्पण सभी वैवीय प्रेम से सर्वोपरि है। इसने गानवीय प्रेम का धार्मिकीकरण कर दिया गया तथा आन्तरिक व वाह्य अन्तःकरण में स्थित क्षुद्र गानवीय भावनाओं का कोई स्थाय्य बढी रहा है।² कलाकारों ने प्रेम की इस आध्यात्मिक भावना को वायक-वायिका के माध्यम से जन-जन तक अनुभूत बनाया। यह भावना इतनी सशक्तता से आयी और दृष्टा को उद्बोधित करती नवी कि ये उद्बोधन की प्रयुक्ति टालस्टाय की उच्चकोटि की कलापूर्णता की मीमांसा के निकट पहुंच जाता है।³

भावभिव्यंजना के मूलाधार

विषयवस्तु

किशनगढ़ सैली के चित्र ठिगू संस्कृति से ओत-प्रोत काव्य, साहित्य तथा संगीत के समिश्रण रहे हैं। चित्रकारों ने चित्रकला की सुखनालकता को ईश्वर प्राप्ति का मुख्य व्येय मानते हुए धार्मिक, पौराणिक विषयक चित्रों को क्लृप्तता से चित्रित करने का प्रयास किया है। साथ ही कलाकारों ने भक्ति, भुंगार, प्रेमाख्यायों व राग-रागणियों आदि से सम्बन्धित विषयों को चित्रित करने का प्रयास किया। इन सभी विषयक चित्रों के अलावा गठाराजाओं ने अपने शौर्य को दर्शाने के लिए व्यक्तिचित्र तथा आखेट दृश्यों को भी चित्रित करवाया। कलाकारों ने चित्रों में विभिन्न रसों की अनुभूति कराने के लिए निश्चित रंगों, रेखाओं, प्रतीकों एवं अभिप्रायों की रचना अपने-अपने परम्परागत मूल्यों, मौलिक धिन्तान एवं मनन के आधार पर भी की है।⁴

1 Roopickha, Vol-XXV, Part II, Banerjee - Historical Portrait of Kishangarh, P. 18

2 Hilde Bach - Indian Love Painting, P.82

3 Toles toy - What is Art, P. 32-33

4 डा. सुमहेन्द्र - रावस्थानी चित्रकला में समकाला परम्परा, पृष्ठ 82

किशनगढ़ के चित्रों के प्रमुख विषयों का वर्गीकरण इस प्रकार किया जा सकता है :-

1. धार्मिक, पौराणिक विषयक चित्र।
2. आरखेट चित्रण।
3. व्यक्ति चित्रण।
4. बारी चित्रण।
5. शृंगारिक एवं वाचक-नायिका भेद चित्रण।
6. अन्य।

धार्मिक पौराणिक विषयक चित्र

प्राचीन समय से ही मानव और धर्म का सम्बन्ध बाढ़ी और धड़कन के सन्धान रहा है। जिस प्रकार बाढ़ी से धड़कन को अलग नहीं किया जा सकता है, उसी प्रकार मानव के व्यक्तित्व से धर्म को अलग नहीं किया जा सकता है। इतना कहकर सम्बन्ध होने के कारण उसकी सृजनात्मक गतिविधियों में धर्म का प्रभाव आधा स्वाभाविक ही होगा। भारतीय परम्परा के अनुसार कर्म का उद्देश्य पूर्णत्व या मोक्ष की प्राप्ति रहा है और चित्रकला का कर्म भी प्राचीन समय से ही मोक्ष की या पूर्णत्व की प्राप्ति का एक साधन मार्ग था¹ जिनके प्रमाण प्रथम शताब्दी से छठी शताब्दी तक अजन्ता की गुफाओं में धर्म के प्रचार के लिए किये गये चित्रों के माध्यम से परिलक्षित होता है। यह सृजन केवल प्रभु के लिए साधन रूप में चित्रित हुआ प्रतीत होता है। इसी प्रकार कालान्तर में जैन धर्म, हिन्दू धर्म, तथा अन्य धर्मों के प्रचार के लिए हस्तलिखित चित्रित ग्रन्थों का निर्माण हुआ² जो परम्परा द्वारा राजस्थानी शैलियों में भी अपनाया गया।

किशनगढ़ में चित्रों का अंकन धार्मिक परिप्रेक्ष्य में ही हुआ है। विशेष रूप से वैष्णव मत से सम्बन्धित चित्रों का अंकन हुआ जिसमें यहाँ के महाराजाओं की आस्था और धार्मिक धिक्कन का गहरापूर्ण योगदान रहा है। महाराजा सचन्तासिंह के वैष्णव धर्म के प्रति विशेष आस्था थी। सर्वाधिक उत्कृष्ट चित्रों का निर्माण इन्हीं के काल में हुआ।

चित्रण का विषय कुछ भी रहा हो, वहाँ कृष्ण को मुख्य नायक के रूप में चित्रित किया गया। चित्र फलक 19 में श्रीकृष्ण ने गोवर्धन पर्वत को अपनी एक उंगली पर उठा रखा है। कथा के अनुसार भगवान् इन्द्र मधुरा में मूसलाधार वर्षा करते हैं। इस भारी वर्षा व तन्द्र से बचाव के लिये मधुरा निवासी अपनी शरण हेतु स्थान की खोज करते हैं। इसी समय कृष्ण गोवर्धन पर्वत को छोटी उंगली पर उठाकर वहाँ के निवासियों की सहायता करते हैं। कृष्ण निरन्तर सात दिन तक पर्वत को धारण किये रहते हैं और सभी गोप-गोपियों तथा पशु उस पर्वत के नीचे सुरक्षित रहते हैं। चित्र में गोप-गोपियों शृंगारालम्ब होकर कृष्ण से प्रार्थना की मुद्रा में खड़े हैं। चित्र में दाहिनी तरफ खड़े ग्वाल पाली पनड़ी पहने हुए हैं। मध्य में गायों के सङ्घ प्रदर्शित किया गया है। गायों के शरीर का ऊपरी हिस्सा सफेद तथा नीचे का हिस्सा लाल रंग से चित्रित किया गया है जो कि पृष्ठभूमि में अलग सा चमकता दिखायी पड़ रहा है। इस तरह के चित्र राजस्थान की लगभग सभी

1 Vincent Smith - *Fine Art of Indian Cyclone*, P. 87

2 वही, पृ 87

सैली में मिलते हैं। किशनगढ़ में अद्वारहवीं शती के अन्त में इसी विषय पर बधा चित्र प्राप्त होता है।¹ उसमें तकनीकी गुणवत्ता तथा उच्चता का अभाव है परन्तु इससे यह पता चलता है कि बाद तक इस तरह के चित्रों का निर्माण होता रहा है।

चित्र फलक 41 जो भीतगोविन्द पर आधारित चित्र है राजा कल्याणसिंह के समय में 1798 ई - 1835 ई में इस विषय वस्तु पर आधारित चित्रों की शृंखला निर्मित की गयी थी। चित्रों में अंकित राधा कृष्ण की मुख्याकृतियां बिहारीलचन्द द्वारा चित्रित गायी मुख्याकृतियों से मिलती है।² चित्र के पीछे काली स्थायी से भीतगोविन्द का निम्न श्लोक का अंकन मिलता है³ -

“सन्दन चर्चित नीलकलेवर पीतयसन वनमाली।”

इस चित्र में छह गोपिकायें एक समूह स्थान में श्रीकृष्ण के साथ क्रीड़ा में मग्न हैं। कृष्ण को दो गोपिकायें ने आलिंगनबद्ध कर रखा है तथा चार गोपिकायें आनन्दविभोर होकर रासगन्धर्व करने में मग्न हैं। साथ ही आकर्षक व्यक्तित्व वाले कृष्ण को क्रियाकलाप करते हुए देख रही हैं। चित्र में दाहिनी तरफ राधा व उसकी सखी को बैठा अंकित किया गया है। राधा-कृष्ण के सम्पूर्ण चरित्र को देशकर्म दुरिग्रह सी बैठी हैं।⁴ इस प्रकार कलाकार ने किशनगढ़ की चित्रविधा का बड़ा ही अत्यधिक तथा माधुर्ययुक्त चित्रांकन प्रस्तुत किया है।⁵ गानों स्वर्ग राधा कृष्ण साकार रूप में प्रस्तुत हो अपनी लीलाओं का प्रदर्शन कर रहे हैं।

चित्र फलक 2 सखगणी हरण पर बना वह चित्र विद्याधर की विशिष्ट शृंखला से सम्बन्धित है।⁶ उस समय सखगणी के विवाह हरण सम्बन्धी एक विशिष्ट शृंखला तैयार की गयी थी। चित्र में सखगणी से विद्याधर के सम्पर्क में कृष्ण अपने भाई बलराम के कुण्डलपुर के शिविर में बैठे हुये हैं। सखगणी गन ही गन कृष्ण को अपना पति स्वीकार कर चुकी है और कृष्ण को सखगणी को अपनी पत्नी बनाने के लिये बुद्ध करवा चढ़ता है। वह चित्र सन्देश देता है कि बुद्ध की पूर्व संस्था पर कृष्ण के आने के कारण सैमिगमें का उत्साह बढ़ जाता है।⁷

चित्र फलक 42 में जो सखगणी हरण शृंखला पर ही आधारित है। चित्र के पृष्ठभाग में अथबने हरे चक्षों को छोड़कर सम्पूर्ण चित्र एकसंगी प्रतीत होता है। मुगल शासकों के काल में भी इस प्रकार के चित्रों का अंकन दिखायी पड़ता है। यद्यपि बाद में इसका चलन समाप्त हो गया परन्तु अद्वारहवीं शती के मुगल व राजस्थानी चित्रांकन में कभी-कभी दिखायी पड़ जाते हैं।

1 Indian Miniature Painting, Ehrenfeld Collection, P. 153

2 Eric Dickinson & Karl Khandewala - *Kishangarh Painting*, P.13

3 जयदेव - भीतगोविन्द काव्य, प्रथम सर्ग, चतुर्थ उद्गम, प्रथमगीत

4 प्रेमशंकर द्विवेदी - *राजस्थानी चित्रकला में भीतगोविन्द*, पृ 75

5 P. Banerjee - *The Life of Krishna in Indian Art*, P. 18

6 W. G. Archer - *Indian Miniature*, P. 59

7 गौरी, पृ 60

कथा के अनुसार युवराज्ञी स्वर्गणी कृष्ण से विवाह करना चाहती है परन्तु उनके भाई उन्हें मात्र चरवाहा समझ कर उनका तिरस्कार करते हैं और उसका विवाह शिशुपाल से करके का विश्वय करके हैं। तब स्वर्गणी अपनी इस विषय का संदेश कृष्ण को भेजती है। उनके बेगी कृष्ण नियत समय पर वहां आकर प्रत्येक विरोध को पराजित करके स्वर्गणी को अपनी पत्नी बनाकर वहां से हटकर ले जाते हैं। यही कथानक इस चित्र में चित्रित है। चित्र में वास्तु शिल्पालोक सज्जा प्रभावशाली है।¹ कृष्ण को गोप के देश में अंकित करके राजसी वेशभूषा में अंकित किया गया है। गावों वह अभिजात्यवंश के कोई राजपूत राजकुमार हैं। उनका अस्थ भी अभिजात्य राजपूत शैली में चित्रित है जैसा कि उस समय अभिजात्य वर्ग में विशेषकर विवाह के अवसरों पर सजाया जाता था। एक तैली अलंकृत अटारी से स्वर्गणी तारों में जयमाल लिये कृष्ण के स्यान्वत में खड़ी है। दासियां कृष्ण के ऊपर पुष्पों की वर्षा कर रही हैं। पूरा सस्ता फूलों से ढका चित्रित है। द्वार पर शुक्रगण्डप चित्रित है जो विवाह के अवसर पर चित्रित किया जाने वाला छोटे नुकीले से सजा एक फलक है। चित्र में अंकित वर की शीर्षपूर्ण मुद्रा वधू के लिये उस बहादुरी तथा सौम्य का प्रतीक है जिसे शतावधियों से राजस्थानी जयश्रुतियों में घोषित किया गया है।²

रामायण के आधार पर भी चित्रों का अंकन किशनगढ़ शैली में मिलता है। राम हिन्दुओं के प्रमुख देवता के रूप में माने जाते हैं।³ इन्हे गार्वाया पुरुषोत्तम श्री राम के नाम से भी जाना जाता है। चित्र फलक 68 में राम, लक्ष्मण व सीता को वनवास के समय में चित्रित किया गया है।⁴ कथा के अनुसार राजा दशरथ ने अपनी पत्नी कैकेयी को प्रसन्न करने के लिये राम को चौदह वर्ष के लिये वनवास दे दिया था। उनका अनुसरण कर उनके प्रिय अनुज लक्ष्मण व पतिव्रता पत्नी सीता ने भी उनके साथ अयोध्या का त्याग कर दिया। इस चित्र में उन्हें एक झील के किनारे बैठ चित्रित किया गया है। झील में कमल के फूलों का अंकन है जिसमें जलपक्षी खेल रहे हैं। चित्र में राम और लक्ष्मण जटावे बांधे हुये हैं। राम के शीर्ष पर एक आभा गण्डल दिखायी दे रहा है। पृष्ठभूमि में ऋषियों के आश्रम दिखायी पड़ रहे हैं। यह उन्नीसवीं शती के प्रारम्भिक दौर में बनाया गया चित्र है।⁵

इसी क्रम में चित्र फलक 69 में राम, लक्ष्मण व सीता को एक घावल पक्षी के साथ चित्रित किया गया है।⁶ चित्र फलक 68 तथा चित्र फलक 70 भी रामायण के विषय से ही सम्बन्धित हैं।

किशनगढ़ की चित्रकला का विषय वैष्णवधर्म होने के कारण अन्य मतों का चित्रण कलाकारों ने कम ही किया है। अतः चित्रफलक 71 में राक्षस से युद्ध एक संत की शेर की छात्र पर बैठे हुये तथा शिवलिंग की अर्चना करते हुये दिखाया गया है। पेड़ की शाखाओं के साथ-साथ एक त्रिशूल तथा पवित्र झण्डा भी अंकित है। समग्रमे एक छोटा सा सा

1 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 5

2 जयचम्य सर्ग-सर्गों संज स्मृते देवी-देवता, *राजस्थान पत्रिका*, जयपुर, जुलाई 94, पृष्ठ 5

3 N.C. Mehta & Mohi Chandra - *The Golden Flute*, (*Indian Painting & Poetry*), P. 10

4 M. S. Randhawa - *Kishangarh Painting*, P. 44

5 वही, पृष्ठ 44

6 Prajapaditya Pal - *Court Painting In India*, P. 230

7. *Indian Miniature Painting*, Ehrenfeld Collection, P. 65

बना हुआ है। सन्त के पीछे तीन अनुयायी खड़े हैं जो अपलक शिवलिंग को निहार रहे हैं। सन्त की भक्ति इतनी तीव्र है कि उसके प्रभामण्डल को सुनहरी किरणों से चित्रित किया गया है।

आखेट चित्रण

उस समय महाराजाओं तथा सामन्त वर्ग में आखेट का प्रचलन अत्यधिक था। उस समय आखेट को खेल के रूप में मानकर उसे शिकार की संज्ञा दी गयी। शेर, घींते, भालू, शायक, शूकर, किरण का शिकार महाराजाओं, जमींदारों व सामन्तों के प्रिय विषय रहे हैं। किरानन्द शैली के प्रारम्भ में आखेट विषयक अनेक चित्र प्राप्त होते हैं।¹ चित्र फलक 10 में राजा अमरसिंह घोड़े पर बैठे हाथ में भाला लिये एक काले रंग के किरण का पीछा कर रहे हैं।² चित्र की पृष्ठभूमि का चित्रण काले, भूरे व पीले रंग से किया गया है तथा पृष्ठभूमि में पीछे दूर शहर व किले का अंकन दिखायी पड़ता है। चित्र फलक 25 में राजा राजसिंह तलवार से एक भैंसे के ऊपर हमला कर रहे हैं। भैंसा अधिकृत रूप से घायल है तथा उसके घावों से खून रिस रहा है। भैंसे के पीछे एक दूसरी आयुति का अंकन है जो जोरदार बंग से तलवार से भैंसे पर प्रहार कर रही है। इस व्यक्ति के पीछे एक घोड़े का अंकन है। राजा राजसिंह हरे रंग का कीमती किमखाव से बना जामा तथा रत्नजड़ित साफ पहने अंकित हैं। चित्र फलक 34 राजा साहसमल के साथ तमाम सेवकों को खुले मैदानी पृष्ठभूमि में खड़े चित्रित किया गया है। राजा साहसमल के हाथ में एक शिकारी बाज है। राजकुमार एक घोरदार जामा पहने हैं जो हरे रंग के किमखाव से बना है।³ साहसमल के साथ खड़े प्रदेव सहायकों के हाथ में एक-एक पक्षी का अंकन है जिनमें से कुछ का शिकार किया गया है तथा कुछ जीवित हैं। चित्र का सम्पूर्ण दृश्य युगावधार बहनों से विभाजित है और पृष्ठभूमि में गुण्डालोव झील के तट पर किरानन्द नगरी का अंकन किया गया है। चित्र फलक 24 में राजा राजसिंह को शिकार के पश्चात् विश्राम करते हुए चित्रित किया गया है। राजा साधन्तसिंह की युगावस्था के समय के शिकार करते हुए दो चित्र प्राप्त होते हैं।⁴ [चित्र फलक 93 तथा 95]

व्यक्तिचित्रण

किरानन्द के चित्रकार मूलतः दरबारी थे। उन्होंने अपने शासकों की इच्छा अनुसार शाही पुरुषों की दैनन्दिन की क्रिया को अपनी चित्रकला में व्यापक स्थान दिया।⁵ व्यक्ति चित्र बनवाने की परम्परा प्राचीन काल से ही मिलती है। महाभारत में उषा, अभिषेक कथा प्रसंग में उल्लेख मिलता है कि राजकुमारी उषा ने स्वयं में एक सुन्दर युवक को

1 अविनाश बहादुर वर्मा - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृष्ठ 20

2 राजस्थानी चित्रों में शिकार का प्रदर्शन, कैटलान अग्रेल 1972 पृष्ठ 46, पुरातत्व व संग्रहालय विभाग, जयपुर, राजस्थान

3 Roopiekha, Vol-XXV, Part I, Banerjee - Historical Painting of Kishangarh

4 Dr. Sumbendra - Splendid Style of Kishangarh, P. 31

5 सुरेन्द्र मोहनस्वयम्प मदनगिर - राजस्थान की लघुचित्र शैली, प्रथम खण्ड, पृष्ठ 45

अपने साथ वाटिका में बिहार करते देखा तो वह उससे प्रेम करने लगी और उसकी स्मृति में व्याकुल रहने लगी। उसकी परिचारिका चित्रलेखा को इस घटना का ज्ञान होने पर उसने देवताओं, महापुरुषों तथा उस समय के युवराजों के छवि चित्र स्मृति के आधार पर बनाकर उमा के सम्मुख प्रस्तुत कर दिया। उमा ने स्वप्न में देखे राजकुमार का चित्र पहचान लिया। इस प्रकार व्यक्तिचित्रण की परम्परा प्राचीन काल से मिलती है।¹ किशनगढ़ के प्रारम्भिक चित्रण में मुख्यतः व्यक्तिचित्रण का ही अंकन अधिक मिलता है जो मुगल चित्रकला से सम्बन्ध स्थापित करते हैं।² व्यक्ति चित्रों में आकृति को किसी उद्यान या सपाट मैदान में खड़ी गुहा में तथा हाथों में कौंक पुष्प, माला, धनुष या तलवार लिये चित्रित किया जाता था। कभी-कभी भूमि को उभरा हुआ वा क्षितिजनुमा दिखाते थे। पृष्ठभूमि या अश्वभूमि में छोटी-छोटी झाड़ियाँ और घास का अंकन होता था। हाथी व्यक्तिचित्रों के विशेषकर राजाओं के जो चित्र होने जगमगे सिर के पीछे प्रमाणपत्र का अंकन देखने में आता है जो सम्भवतः उन्हें साधारण व्यक्तिचित्रों से पृथक करने के लिये या श्रद्धा स्वस्व अपने को श्रेष्ठ दिखाने के लिये मनवाये गये।³

चित्र फलक 34 में राजा साहसमल के व्यक्ति चित्र में उन्हें एक हाथ में तलवार तथा एक हाथ में बाज लिये चित्रित किया गया है। अन्य आकृतियों से उनकी महत्ता को दर्शाने के लिये उनके शीश के पीछे हल्के हरे रंग के प्रमाणपत्र का अंकन किया गया है इस पर मुगल कला की स्पष्ट छाप मिलती है।⁴ राजा सावन्तसिंह का व्यक्ति चित्र (चित्र फलक 72) जो 1745 ई. में बनाया गया था में सावन्तसिंह की आयु 46 वर्ष के लगभग प्रदर्शित की गयी है। उस समय प्रचलित परम्परा के अनुसार उन्हें तलवार व दाल के साथ चित्रित किया है।⁵ सिर के पीछे लेख गोलाकार का अंकन है। पृष्ठभूमि में बायीं तरफ भवन का थोड़ा सा हिस्सा दिखायी दे रहा है जिसमें बालकनी में बणीठणी को किशनगढ़ की वायिका के रूप में उसका इतवार करते हुये दिखाया गया है। बायीं तरफ झील तथा उसमें तैरती हुयी बच्चों का अंकन है। चित्र फलक 80 में महाराजा रूपसिंह का कल्याण राय के दर्शन हेतु जाते चित्रित किया गया है। उनकी वेशभूषा भी अन्य राजाओं जैसी चित्रित है। चित्र फलक 103 में एक राजपूत राजकुमार का चित्रण है जो अपूर्ण है। राजकुमार को इस चित्र में पीले साफे में चित्रित किया गया है।⁶ सम्भवतः वह चित्र सीताराम द्वारा बनाया गया है। निश्चित रूप से यह चित्रकार कुशल रेखाकार भी था। सौम्य मुखारकृति एवं लम्बी भुजाओं का चित्रण कलाकार ने बड़ी ही संवेदनशीलता के साथ किया है, बड़ी व आकर्षक गोल आखी किशनगढ़ शैली की विशेषताओं के ही अनुसार है। इन व्यक्तिचित्रों के अतिरिक्त लेखपट्टि, सागन्तों तथा साधारण जन के व्यक्तिचित्र प्राप्त होते हैं।⁷ (चित्र फलक 91)

1 वेमलकर द्विवेदी - भारतीय चित्रकला में व्यक्ति चित्रण, पृ 12

2 वही, पृ 50

3 वी. एम. वर्मा - कोटाभित्त चित्रकला परम्परा, पृ 50

4 Dr. Sunthendra - Splendid Style of Kishangarh, P. 20

5 M. S. Randhwa - Kishangarh Painting, P. 9

6 Pratiniditya Pal - The Classical Tradition In Rajput Painting, P. 46

7 वही, पृ 46

चित्र फलक- 67 में आनन्द सिंह व जोसीस्थाना को चित्रित किया गया है। इस चित्र में दो दोनों एक छज्जे में आगने-सगने बैठे हुये हैं। दाहिनी ओर आनन्द सिंह को जो कि अपेक्षाकृत गौदापा लिये हुये हैं श्वेत वस्त्र धारण किये हुये तथा हाथ में माला बपटे दिखाया गया है। उन्हें अपने साथी को चुनौती देने की मुद्रा में चित्रित किया गया है। जोसीस्थाना को आयुधों से लैस दिखाया गया है। बायीं ओर दो ज्वितियों की आकृति दृष्टिगोचर होती है जो कि हाथों में तलवार लिये हुये हैं। क्षितिज में एक ऊँट को तेजी गति से दौड़ते हुये चित्रित किया गया है। चित्र में श्वेत नीले रंग का प्रयोग प्रमुखता से हुआ है।¹

नारी चित्रण

आदिफल से ही नारी पुरुष के लिये सबसे प्रभावशाली आकर्षण का केन्द्र रही है। इस ओर पुरुष की जन्मादमी होने का नरिनागम्य व्यक्तित्व और दूसरी ओर प्रेयसी व अर्द्धमिली के रूप में सुख-दुख का साथी बन जीवन सहचरी का आदर्श रूप नारी को प्राप्त हुआ, किन्तु पुरुष की आदिग प्रवृत्ति ने नारी के भोग्य रूप को ही बनाये रखा।² दूसरी ओर कलाकारों ने नारी सौन्दर्य से प्रेरणा पाकर महान कलाकृतियों का सृजन किया। भौतिक रूप से इन चित्रों की विषय वस्तु नारी शरीर को ही केन्द्र बनाकर इसी को इर्द बिर्द घूमती रही और दरनारी लोचन शरीर सौन्दर्य के भौतिक कलेवर में अपनी तुष्टि करते रहे। किन्तु किशनगढ़ कलाकार उस जगत से ऊपर उठकर परम सौन्दर्य साधक बना। स्त्री सौन्दर्य स्वयं में एक कला है। इस कला को कलाकारों ने बड़ी कुशलता से विभिन्न रूपों में प्रदर्शित किया है, जिसका पठन स्वतन्त्रों व्यक्तचित्रण है।³ इसके अतिरिक्त कलाकार ने अपनी कल्पना को पुट देकर स्त्री को विभिन्न स्वलयो में रूपावित किया है। कलाकारों ने राजमालाओं और प्रेम सग्नन्धी चित्रावलिओं में स्त्री को काल्पनिक रूप में प्रदर्शित किया है। उद्यानों या शयन कक्षों में प्रणयी युगल के गिसन आदि की नितान्त व्यक्तित्व घटनाओं को दृश्यों को भी उकेरा है। इसमें अतिरिक्त नृत्य, वाद्य, नाचन, गदिय राज करने आदि स्त्रियों के दृश्य भी बनाये गये हैं। यहाँ कलाकारों ने स्त्री के सौन्दर्य व आकर्षण को विशेष महत्व दिया है।⁴ स्त्रियों को लचीली व स्पर्शी अंगित किया तथा उसके सौन्दर्य को विभिन्न प्रकार से परतन व चित्रित किया।⁵ उनके चित्रों में स्त्री चरित्र कोमल, लावण्यमय व गदिय सदृश पारदर्शी रंगत वाले हैं। इनमें मुख्यतः अवयवनाओं का ही चित्रण अधिक मिलता है। नालिकाओं तथा वृद्धाओं का अभाव है। यदि कहीं कोई नालिका या वृद्धा चित्रित की गयी है तो प्रमुख आकृति का रूप नहीं ले सकी।⁶ इसका प्रमुख कारण यही है कि किशनगढ़ शैली की विषयवस्तु मुख्यतः प्रेम पर ही आधारित थी।⁷ जिससे प्रेम सग्नन्धी दृश्यों का ही अंकन विशेष रूप से हुआ है। यथा का चित्र (चित्र फलक 30) जो विद्यालचन्द द्वारा चित्रित है जो बनीठनी के रूप में जगत प्रसिद्ध है।

1 Indian Miniature Painting, Elurenfield Collection, P. 71

2 बी. ज्ञ. वर्मा - कौटिलिय चित्रांकन परम्परा, पृ 50

3 वहीं, पृ 51

4 W.G. Archer - Romance & Poetry in Indian Painting P. 40

5 प्रभुदयाल मिश्र - नन की कलाओं का इतिहास, पृ 55

6 बी. ज्ञ. वर्मा - चित्रांकन - राजस्थान का इतिहास, पृ 360

7 A. K. Swamy - Rajput Painting, P. 4

बारी सौन्दर्य चित्रण में विशेष महत्व रखती है। बारी सौन्दर्य की यह सर्वोत्तम व निर्दोष अभिव्यक्ति मुखारूपी का सर्वोच्च प्रतिमान है।¹ चित्र फलक 62 में स्त्री के चित्रण में काफी बारीक कार्य हुआ है। चित्र में ठंढे रंगों का प्रयोग किया गया है जो केवल होठों, आभूषणों तथा केश में लगे फूलों तक ही सीमित है। नेत्रों में स्पष्ट रूप से किशनगढ़ शैली की ही छाप है। वस्तुतः इस तरह के सिंचे हुये नेत्र कई भारतीय चित्रशैलियों में देताने को मिलते हैं।² परन्तु किशनगढ़ शैली में नेत्रों को काफी बढ़-चढ़ाकर वर्णित किया गया है। यह रेखाचित्र मुगलशैली से प्रभावित है। चित्र फलक 61 राधा का व्यक्तचित्र, जो अद्वारकवी शर्मा के मध्य चित्रित हुआ है, में उसके नेत्र की सुन्दरता की तुलना कमल से की गयी है।³ लम्बी नासिका, नाक में नथ, पतले लाल होठ, कानों में जड़क झुगके तथा गायें पर बैदा राधा के सौन्दर्य को और अधिक बढ़ा रहा है।

किशनगढ़ शैली की नायिकाओं के विभिन्न चित्र प्राप्त होते हैं। चित्र फलक 11 में राधा के रूप में चित्रित एक नवयुवती बालकनी में बैठी है। निमलपद्म के कार्यशैली की विशेषता इस चित्र में परिलक्षित होती है।⁴ इसमें राधा की मुखारूपी लम्बी, ऊँचा गाँवा, कगानीदार भीठे, कमल जैसे नेत्र, पतले होठ तथा बुकीले चिबुक का अंकन हुआ है। राधा को विभिन्न प्रकार के आभूषणों से सुसज्जित किया गया है। चित्र फलक 44 में नायिका को झील के मध्य चित्रित किया गया जो कमल पुष्पों को तोड़ रही है। दूर झील के पास शहर बसा हुआ दिखायी दे रहा है। चित्र फलक 45 में नायिका राजकुमार का चित्र बनाने में लीन है। चित्र फलक 47 में नायिका को पेनी के प्रतीक के रूप में हिरण के साथ चित्रित किया है। इन सभी चित्रों में नायिकाओं की भाव अभिग्राये, नेत्रों का तीखापन, खुले घुँघराले बाल जो पारदर्शी बुपट्टे के नीचे लहराते हुये चित्रित हैं। इसके अतिरिक्त शृंगार कर्त्ती हुयी स्त्रियों के चित्र भी इस शैली में मिलते हैं। चित्र फलक 48 में राधा अपनी ससिखा के साथ प्रसाधन गृह में चित्रित हैं। एक वाली राधा के पैरों में आलस लगा रही है। राधा के सांगले एक गौर चित्रित है जो उसकी सुन्दरता को निहार रहा है। गौर की उपस्थिति का कृष्ण के प्रतीक रूप में चित्रित किया गया है।⁵ पृष्ठभूमि तथा अग्रभूमि में कमल के फूलों से युक्त झील दिखायी गयी है। पहाड़ी पर कई नदियों का होना इस चित्र की युद्धावन से जोड़ता है। चित्र फलक 46 तथा 60 में भी नायिकाओं की शृंगार के परिप्रेक्ष्य के ही रूप में चित्रित किया गया है। किशनगढ़ के चित्रों में नायिका राधा तथा बपीठाणी के अलावा अन्य स्त्रियों के चित्र भी प्राप्त होते हैं। चित्र फलक 14, 17, 100 इत्यादि।

उपरोक्त चित्रों से यह स्पष्ट रूप से दृष्टिगोचर होता है कि बारी चित्रण का अंकन कभी भी गृहस्थ की परिधि में नहीं हुआ है। चित्रों में बारी को चित्रित करने का उद्देश्य सज्जा तथा नेत्र सुल की प्रमुखता है, जिसने आश्रयदाताओं व चित्रकारों को प्रेरित किया। बारी को केवल सौन्दर्य की प्रतिगूर्ति मानकर उसे चित्रित किया गया है। धार्मिक चित्रों में बारी चित्रण के अतिरिक्त बारी को सर्वत्र भोग्या रूप में ही प्रस्तुत किया गया है।

1 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 27

2 Indian Miniature Painting, Ehrenfeld Collection, P. 150

3 Hilde Bach - Indian Painting, P. 83

4 M. S. Randhawa - Kishangarh Painting, P. 49

5 चर्ल, पृ 50

प्रेम मानव हृदय का कोमल भाव है जो सब हृदय में शोभायमान रहता है। चित्रकार इस आकर्षण को जो अमूर्त भाव के रूप में हृदय में दिखाना चाहता है, को वृत्तिका द्वारा मूर्तरूप प्रदाय करने का प्रयास करता है¹ और अपनी कल्पनाशीलता से सजीव बना देता है। किशनगढ़ के चित्रकार प्रेमाभिव्यक्ति को चित्रित करने में अत्यन्त सिकुहस्त थे।

शृंगार विषयक चित्रों की प्रत्येक वस्तु प्रेम-सुरभि से सुरभित दिखायी देती है।² चित्र में एक-एक कण मानो प्रेम की भाषा बोलता सा प्रतीत होता है। चित्रकारों ने शृंगार विषयक चित्रों के सृजन में विशेष लयि प्रदर्शित की है। अपने आश्चर्यदाताओं राजाओं के मनोभावों को अपनी कल्पना से साकार कर उस स्थिति किया व उसमें भक्ति व लय का समावेश किया। इस समय काव्य तथा साहित्य के आधार पर राजस्थान की लगभग सभी चित्रशैलियों में चित्रों का निर्माण मिलता है। रीतिकालीन साहित्य, वीरगोविन्द, भागवतपुराण आदि पर अनेक चित्रों का निर्माण हुआ।³ स्वयं सायन्तसिंह जिनका 69 खम्बों का सम्पादित संकलन 'मानसमुच्चय' के नाम से प्रकाशित है। इस खम्ब की शृंगारपरक रचनाओं का अत्यन्त कलात्मक चित्रण मिहलचन्द द्वारा किया गया है जो राधा-कृष्ण प्रेमलीला पर ही आधारित है। इसमें मानवीय प्रेम का धार्मिकीकरण कर दिया गया है। यहाँ आन्तरिक तथा वाह्य अन्तःकरण में स्थित क्षुद्र भावनाओं का कोई स्थान नहीं रहा है। प्रेम के इस अलौकिक अनुभव को भारतीय काव्य में राधा के रूप में जो कि ज्योत्सियों की नायिका थी तथा कृष्ण भगवान से प्रेम करती थी, के रूप में अभिव्यक्त किया है।⁴ एक नृत्य करने वाली लड़की राधा जो उनकी प्रेमिका थी। उसी में उनकी सम्पूर्ण संवेदनाये निहित थी। कृष्ण परमात्मा थे तो राधा उनसे प्रेम करने वाली मानवीय आत्मा थी। कृष्ण की प्रेमलीलाओं ने न केवल काव्य को विषय प्रदान किया वरन् चित्र कला को भी प्रेरणा दी। इस तरह के शृंगार विषयक राधा कृष्ण के चित्रों का निर्माण सायन्तसिंह के काल में अधिक हुआ। कलाकारों ने राधा व कृष्ण को तत्कालीन प्रेमी, प्रेमिका का रूप देने का प्रयास किया।⁵ स्वयं सायन्तसिंह के खम्ब मानसमुच्चय के आधार पर कलाकारों ने अनेक शृंगारिक रचनाये की हैं। बागरीदास ने स्वयं को 'कृष्ण' तथा प्रेमिका बणीतणी को 'राधा' के रूप में मानकर प्रेम की अभिव्यक्ति की तथा असंख्य चित्रों का निर्माण कराया। जिसमें प्रेम का उत्कृष्ट भाव दिखायी पड़ता है उसमें कहीं भी अश्लीलता या वैधिक आकर्षण का भाव दृष्टिगत नहीं होता है। चित्र कलक 1, 26, 27, 35, 39, 55 इत्यादि।

प्रलय वाशाओं के चित्रों में मिसल पिछोह का अंकन कथानुसंग किया गया सामान्यतः शृंगारिक चित्रों में नायिका भेद के अलावा प्रेम के छोटे-छोटे आयामों सठना, मजाजा, प्राचीनता करना, झीझरें, प्रिय मिलन की उद्दिष्टता, प्रेम की संतुष्टि आदि भावों को व्यक्त किया गया है। चित्रों में राधा कृष्ण का चित्रण मुख्यतः नायक-नायिका के रूप में हुआ है।⁶ राधा को कहीं नागिनी तो कहीं मुन्हा के रूप में चित्रित किया गया है। शृंगार के

1 W.G. Archer-Romance & Poetry in Indian Art.

2 राधाकृष्ण चित्रचरणीय - राजस्थान काव्य में शृंगार भावना, पृ० 35

3 राजस्थान वैभव की राजमिथाल मिहल अभिवन्दन खम्ब, प्रेमचन्द जोहवाली- किशनगढ़ शैली पृ० 96

4 Hilde Bach - Indian Love Painting, P. 82

5 अविनाश बहादुर वर्मा - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृ० 209

6 सन्ध्या श्रीवास्तव- राजस्थानी चित्रशैलियों में कृष्ण के विविध स्वरूपों का चित्रण, पृ० 28

दूसरे पक्ष अर्थात् चित्रों से सम्बन्धित चित्रों का अंकन इस शैली में प्रायः नहीं मिलता है।¹ इस सम्वत् १५५० के युगल रूप का जो चित्रण कार्य हुआ, वह परवर्ती फिशनगढ़ चित्रशैली का आधार बना। इसके अलावा वैभव विलास तथा अन्य स्वच्छन्द शृंगारिक भाव शैली चित्रण का आधार रहे हैं।²

प्रेमी-प्रेमिकाओं के चित्र फिशनगढ़ शैली में अपने ही ढंग से बनाये गये हैं। प्रायः वायक तथा व्यापिकाओं को सुन्दर नौकाओं में नौक विहार करते दिखाया गया है। चित्र फलक 35, 38 आदि इसके सुन्दर उदाहरण हैं। नौका विहार सम्बन्धी चित्र राजस्थान में अन्यत्र नहीं प्राप्त होते हैं।³ चित्रकारों ने प्रेमी-प्रेमिकाओं की रतिक्रीड़ा में विशेष रूचि ली है। उनके गिलबस्थली के लिये कुंभों तथा हातिकाओं के सुस्मृत या सघन वृक्षों से आच्छादित पीठिकाओं तथा भवनों का अंकन किया। चित्र फलक 26, 35, 38, 39, 49 आदि। 'मणीतनी तथा कवि युवराज' (चित्र फलक 28) नामक चित्र में वैष्णव शर्म की अवधारणाओं को चित्रित किया गया है। प्रेम के अनात्म, उच्चता, दार्शनिकता, तथा माधुर्यता पर जो समावेश फिशनगढ़ शैली के चित्रकारों द्वारा अभिव्यक्त हुआ है उसे प्राप्त करने में मुगल कलाकारों की धनाढ्य सज्जता व अभिव्यक्ति की सूक्ष्मता भी सफल नहीं हो सकी।⁴

फिशनगढ़ के चित्रों में आध्यात्मिक विषय वस्तु के रूप में गानवीय प्रेम के राज-विराज साधकृष्ण के कथानकों के प्रेम पर आधारित अभिव्यक्ति हुई है।⁵ प्रेम की यह अवधारणा देश, सीमा से वद्ध न होकर पूर्ण सांसारिक प्रत्येक मानव मन की अन्तरगत अवधारणा है। फिशनगढ़ के चित्रकारों ने भावना को वायक-व्यापिकाओं के गाथन से जगमग तक अनुभूतजन्य बनाया। इसी विषय-वस्तु से ओतप्रोत तान्त्रिक सेवा (चित्रफलक 32), नामक चित्र में नदी के किनारे दरग़ाही तख्त पर आसीन आध्यात्मिक प्रेमीयुगल को आपस में पान देते हुये चित्रित किया गया है जो उस समय प्रेम की प्रकृत कथानक दिग्दर्शक का एक अंग था। युद्धावय के वातावरण के अनुसार नौप-नौपिकार्यों प्रेमी युगल के आस-पास आध्यात्मिक भावों से रत हैं। नौप वीणावादन करते हुये आत्म वातावरण के साथ-साथ इस कृष्ण कथानक को अधिक नमुरिग प्रदान कर रहे हैं। प्रत्येक की भविष्य में नीलदर्प कृष्ण के प्रति एक आदर भाव सा दिखायी देता है। प्रेम का आध्यात्मिक भाव श्रद्धा, शक्ति तथा वैष्णव कथानक का मार्ग था। यही भक्तिभाव चित्रों में पूर्णरूपेण अभिव्यक्ति हुआ।⁶

यद्यपि फिशनगढ़ शैली में शृंगारिक दृश्यों का अंकन तो बहुलता से हुआ परन्तु राजमाता पर चित्र देखने को नहीं मिलते हैं। इस प्रकार सामान्य स्त्री-पुरुष के प्रसंगों को लेकर साधा य कृष्ण के परमार्थिक और मानवैतर प्रेम को फिशनगढ़ के कलाकारों ने बड़ी कुशलता से स्थापित किया है। उन्होंने प्रकृति से प्रेरणा लेकर चित्रों में पृथ्वी का अंकन किया। साधा-कृष्ण के गाथन से शृंगार के विभिन्न रूप को प्रदर्शित किया। संयोग-वियोग के चित्रों की रचना कर मानव हृदय की वीणा को झंकृत किया।

1 M. Bussagale - Indian Miniature, P. 44

2 डा. जयसिंह नीरज - राजस्थानी चित्रकला और दिल्ली कृष्ण काल, पृष्ठ 44

3 नौपनाथ शर्मा - चित्रकला और राजस्थान, शीघ्रचित्रक, भाग-1, अंक 3-4

4 G. N. Sharma - Mewar and The Mughal Emperor, P. 46

5 Phillip S. Rawson - Indian Painting, P. 35

6 Kari Khandelwala - Pahari Miniature, P. 21

वास्तव में ये चित्र राजस्थान की तमाम शैलियों में व्यापक रस सिंचित और प्रेम के विशाल स्वरूप को प्रदर्शित करने वाले थे।¹ इस विषय से सम्बन्धित जितने भी चित्र बनाये गये उन्में प्रेम की अनुभूति और सशक्त अभिव्यक्ति सर्वत्र हुनी है।

अन्य

शिक्षणवद् शैली की विषयवस्तु विशेषतया राधा-कृष्ण लीला से ही सम्बन्धित है और वन सागान्य से सम्बन्धित विषयों का अंकन बहुत कम हुआ है। चित्र भी छिट पुट चित्र देखने को मिलते हैं। चित्र फलक 75 में एक मोटे चित्रेता को पृष्ठ के नीचे शाक भाजी तथा अन्य वस्तुयें साधुओं को वितरित करते हुये चित्रित किया गया है। एक साधु अपना हिस्सा लेते दृष्टिगत हो गया है जबकि दूसरे अन्य कार्यकलापों में व्यस्त हैं। वो साधु खाया पका रहे हैं, वो खाने की सगन्धी जुटाते चित्रित हैं। वो साधु विश्राम करते दिखायी दे रहे हैं। एक साधु पालथी गारे बैठा खाया पकाते देख रहा है। उस चित्रेता का नाम चित्र में 'शाकजी नूतफनसजी सदापूति' अंकित है। चित्र की पृष्ठभूमि में मटमैले पीले रंग की एकवर्णीय तान का प्रयोग है तथा आसमान को हल्के नीले रंग से चित्रित किया है।² इसके अलावा एक 'कबीलाई स्त्री' (चित्र फलक 94) का चित्रण मिलता है जो एक हाथ में छोटा जानवर पकड़े है और दूसरे हाथ में अपने बच्चे को न्योद लिये हुये है। चित्र फलक 6 में एक सन्त को राधा से बात करते हुये दिखाया गया है। सन्त सोने के सिंहासन पर बैठा हुआ है जो पूर्णरूप से निर्दम्य है। सन्त के सनक्ष राधा अन्य चित्राओं के साथ भूमि में बैठे हुये हैं। वे जीवन दर्शक के सन्दर्भ में विचार विमर्श कर रहे हैं। चित्र का प्रत्येक चरित्र एवं व्यक्तित्व यथार्थता के साथ चित्रित है।³

चित्र फलक 22 में स्वामी श्री शुकदेवजी महाराज परिक्रित को पुनः तान धारण करने की शिक्षा दे रहे हैं। जो अपना राज पाट त्याग कर भिक्षुक बनने आये हैं। राधा अपने बहुत से अनुयायियों के साथ मुक्ति के सानने बैठे हैं। मुक्ति के सिर के पीछे आभा मण्डल का अंकन है। यह पूर्णतया गम्भीर है। जैसा कि जैन धर्म के दिगम्बर सम्प्रदाय में इसका प्रचलन था।⁴ राधा के बाहिनी तरफ एक स्त्रीतन्त्रर चीणा बना रहा है। चित्र की पृष्ठभूमि में प्राकृतिक दृश्य के रूप में झील तथा पहाड़ियों का अंकन किया गया है। जिस पर औरंगजेबकालीन गुगल शैली का प्रभाव स्पष्ट दिखायी पड़ता है। इस प्रकार यद्यपि शिक्षणवद् शैली में विभिन्न चित्रों का निर्माण हुआ है परन्तु सबसे अधिक व उत्कृष्ट फोटि के चित्रों में राधा कृष्ण की भुंगारिक तबलायें ही आती हैं। जबकि सबसे अधिक निर्माण सावन्तसिंह के काल में तथा चित्रपर निहारलचन्द द्वारा हुआ है।

1 Kari Khandelwala - *Pahari Miniature*, P. 21

2 M.S. Rindhawa - *Indian Miniature Painting*, P. 64

3 Francis Brunel - *Splendour of Indian Miniature*, P. 40

4 M.M. Deneck - *Indian Art*, P. 42

रंजयोजन

किसी भी चित्रकार के लिये रंग एक शक्तिशाली और महत्वपूर्ण कला तत्व होता है। इसका चित्रों में समुचित उपयोग करने की प्रक्रिया कठिन होती है क्योंकि वह चित्र में समतुल्य, अनुपात, लय, गति और संगीत आदि को नियमित करता है परन्तु सार्थक स्वरूप भी उत्पत्ति में वर्ण का महत्वपूर्ण योगदान होता है। वर्णक की दृष्टि में भी रंग का विशेष महत्व होता है क्योंकि वह सीधा मन-मस्तिष्क पर प्रतिक्रिया करता है।¹ वस्तुतः रंगों का मनोविज्ञान से गहरा सम्बन्ध है। एक मनोवैज्ञानिक रंगों को इस दृष्टि से देखता है कि वे उन्हें किस प्रकार से ग्रहण करते हैं और उसके माध्यम से मन कैसे प्रभावित होता है। रंगों का संसार अपने आप में बहुत व्यापक एवं विस्तृत है। यह वस्तु सत्ता के रूप में नही अपितु मन पर आंखों के माध्यम से प्रत्युत्पन्न प्रक्रिया के कारण अनुभूत होती है।²

रंगों द्वारा विभिन्न प्रकार की रेखाओं रूप आकार का सूचन होता है। काव्य तथा चित्रकला में रेखांकन द्वारा कलाकार मुख्य रूप से आकार चित्रण तथा वस्तु चित्रण का वाक्य बोधा स्वरूप करता है तथा रंग उसमें प्राण-प्रतिष्ठा कर सुसज्जित करने में अपनी महत्वपूर्ण भूमिका निभाता है।³ चित्रों में ऐन्द्रियता का अनुभव रंग बोधन द्वारा ही होता है क्योंकि वर्णयुक्त चित्रों से परिष्कृत एवं रुचि सम्पन्न वर्णक एक प्रकार का संग्राहक सा अनुभव करता है।⁴ यही संग्राहक कला का सौन्दर्य तत्व है। भारतीय कला परम्परा में चित्र संयोजन के कई सिद्धान्त निर्धारित किये गये हैं जिसमें से वर्ण एक है जो चित्र को परखने की कसौटी भी है।⁵ प्राचीन काल में आचार्यों ने स्वभाव व मनः स्थितियों के निश्चित रंग माने हैं।⁶ भरतमुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में चार रंगों को महत्वपूर्ण माना है।⁷ सफेद, लाल, पीला और नीला। इनके मिश्रण से ही अनेक रंगों का निर्माण होता है जिनकी निर्माण विधि भी चर्चा भी खण्डों में मिलती है। विष्णुधर्मोत्तरपुराण के चित्रसूत्र अर्थात् में पांच प्रकार के प्रमुख रंग बताये गये हैं।⁸ श्वेत, पीत, विलोम, कृष्ण और नील-

“मूलरंगाः स्मृताः पंच श्वेतः पीतो विलोमः
कृष्णो नीलश्च राजेन्द्र शतसीङ्गस्ततः स्मृताः।”

अर्थात् पञ्च अभिजय में लाल और ठरे रंग को मूल रंग माना गया है। वहाँ चित्र में विलोम और नील को इनके स्थाय पर मूल रंग माना गया है। इन पांच मूल रंगों के पारस्परिक मिश्रण से सैकड़ों मिश्रित रंग बनते हैं। वर्तमान में किसी भी मिश्रण से प्राप्त न होने वाले रंगों को मुख्य रंगों में रखा गया है। ये मुख्य रंग हैं-लाल, पीला, नीला⁹ जिनकी मात्रावत्ता ओस्टवाल्ड के द्वारा भी प्रतिपादित की गई है। इन रंगों के आपस में मिश्रण से

1 M.Gravej - The Art of Colours & Design, P. 270

2 डा. श्याम चरमा - हिन्दी काव्य में स्वतन्त्र तथा आलोचना, पृष्ठ 51

3 यही, पृष्ठ 51

4 डा. जयसिंह नीरज-पृष्ठ 146

5 राय कृष्णदास - भारतीय चित्रकला, पृष्ठ 34

6 वाचस्पति वैशेला - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृष्ठ 55

7 भरत मुनि - नाट्यशास्त्र, अध्याय 21

8 श्रीमा अन्नपाल - विष्णुधर्मोत्तर पुराण में चित्रकला, पृष्ठ 20

9 राजचन्द्र गुप्ता - चित्रकला का रसास्वादन, पृष्ठ 84

प्राप्त होने वाले रंगों को द्वितीय रंगों में रखा गया है। इनके मिश्रण से प्राप्त होने वाले रंगों को तृतीयपवर्ती रंगों में रखा गया है।¹

जिस प्रकार संगीत में स्वर होते हैं और उन स्वरों के उच्चारण को शुद्धभाव के साथ लयपूर्वक गाया जाता है। उसी प्रकार चित्रों में रंगों की गहरी व हल्की तानों द्वारा चित्रों में सांकेतिक लय को चित्रित किया जाता है। रंग ही उसके मूक भाव द्वारा दर्शकों से संवाद करते हैं। रंगों पर ई.सी. हैबेख की टिप्पणी अत्यन्त रोचक प्रतीत होती है², जिस प्रकार भारतीय संगीत लयात्मकता सम्बन्धी उलझन नहीं बल्कि उसने येनकुवत स्वर माधुर्य का सुलगतापूर्ण प्रवाह है। उसी प्रकार चित्रकला में भी भारतीय कलाकार गहरे टूटे हुए रंगों का उपयोग नहीं करता। वह तो संगीत की पूर्ण संधी हुयी ताल के द्वारा प्रकाश और वातावरण का प्रभाव उत्पन्न करता है। किशनबगढ़ के चित्रों में भी रंगों की सार्थकता को समझने में भावों के साथ इनका सम्बन्ध गह्रत्तपूर्ण है। चित्रों में रंगों की विविधता लयात्मक सुलगता के साथ परिलक्षित होती है।

किशनबगढ़ के कलाकारों ने चित्रों में रंगों को अपनी विशेष शैली के अनुसार ही चुनित किया है। चित्रकारों ने अपने मनोभावों को विभिन्न रंगों के माध्यम से दर्शक के मन तथा अपने आत्मिक संदेश के बीच सेतु का रूप दिया है। किशनबगढ़ के चित्रकारों ने चित्रों में मिलते रंगों का सुन्दर और सटीक प्रयोग किया है। यद्यपि रंगों के प्रयोग में गहराई उभार या छया का प्रयोग नहीं है साथ ही रंग एक तार है।³ किन्तु रंगों का प्रभाव इस प्रकार अभिव्यजित हुआ कि प्रत्येक वस्तु स्पष्ट हो जाती है और उसका सीम्बल क्षीण नहीं होता है। हल्के रंगों का जहाँ प्रयोग है वहाँ रक्षा, वस्तु गीरस नहीं प्रतीत होते हैं।⁴ दृक्षों के मध्य अंकित लाल, पीले फूल और फल व सितारे दृक्षों के मध्य रंगों से प्रतीत होते हैं। आसमान में भूरे, नीले, पीले, लाल, बैंगनी, हरे विभिन्न रंगों के बादलों से भर है। ये रंग मिलकर उमड़ती-धुमड़ती घटाओं की रचना करते हैं। रंगों के प्रतीकात्मक प्रयोग से भावाभिव्यक्ति को सहयोग मिला है। दर्शक बिना किसी वर्णन के प्रयुक्त रंगों के माध्यम से चित्र में उपस्थित या अगत किने गये भावों को आसानी से समझ लेता है।

किशनबगढ़ के कलाकारों ने चित्रों में निम्न रंगों का प्रयोग किया है⁵ -

- 1 आर रंग - हल्का स्लेटी
- 2 आसनाग्री - हल्का नीला
- 3 बादगी - बादगी गुलाबी
- 4 लपा - घोंदी का रंग/लपहला
- 5 इटई लाल
- 6 धुय-धुयें जैसा रंग
- 7 गौरी गौर - हल्का पीला/सुनहरा
- 8 ज्योड़ी - गहरा पीला
- 9 रगरव - यलोओकर (Yellow ocher)

1 M. Gravej - *The Art of Colours & Design*, P. 280

2 E. V. Havell - *The Heritage of India*, P. 94-95

3 C.C. Dutta - *The Culture of India*, P. 160

4 एडमंडी रामनोराज चित्रवर्गीय अभिनन्दन नाम्न भाव-2, मोहन लाल गुप्त- किशनबगढ़ चित्र शैली की शैल्य, पृ 180

5 W. G. - *Archer Indian Collection*, P- 21

10	गुलाबी - Rose
11	काली - काला
12	खट्वा - खट्वा कफ
13	खाल - सिन्दूरी Crimson
14	बालूनी/बौराणी - बालूनी
15	बिल्व - बिल्व
16	सहज/सोजा - हरा
17	हल्का हरा
18	Emerald Green गणपिन्ने वाला हरा रंग
19	तोता हरा रंग Parrot green
20	तरबूजी हरा Melon green
21	गहरा हरा Dark green
22	हिस्ता हरा
23	सुन्द - सुलठरा
24	सुपेद, सुपेदा, सपदा, धौले धौली - सफेद
25	वासती पीला
26	कासनी बैंगनी
27	गहरा बैंगनी
28	हल्का भूरा Light Brown
29	गौर सगकीला रंग Fleon
30	कपूरी सफेद Camphor white

चित्रों में अधिकतर इन्हीं रंगों का प्रयोग मिलता है। आवश्यकतानुसार इसमें कोई-कौन से विभिन्न रंगों का सम्मिश्रण करके हल्के व गहरे रंग के दोन में प्रयुक्त किया है। वास्तव में नानगीदास स्वयं रंगों तथा रंगों के मिश्रण के मागले ने उच्च परिपक्व कलाकार थे। विशेषतया स्वर्णिम रंग और हरे रंग के चित्रण में।¹ उन्हें इस बात का भली-भाँति ज्ञान था कि सतरंगे वातावरण का अंकन करने के लिये किस प्रकार के रंगों की योजना सटीक हो सकती है। उनके कान्वासों पर आधारित रेखाचित्र और वर्णचित्र कलाकार मिहलचन्द द्वारा बनाये गये हैं जो अत्यधिक भावपरक बन पड़े हैं।² नानगीदास का समग्र चित्रणशक्ति की चित्रकला का स्वर्णयुग था। उस समय के बने चित्रों में रंगों की आकर्षक योजना मन को मुग्ध कर देने वाली है। जिसका श्रेय नानगीदास के काव्यमय वर्ण चित्रों को जाता है।³

चित्रकारों ने विषय की अनुकूलता के आधार के अनुसार वर्ण संयोजन तथा विरोधी वर्ण संयोजन के आधार पर चित्र रचना की है। वर्ण संयोजन से कलाकारों ने चित्रों को और अधिक प्रभावोत्पादक व संवेदनशील बना दिया है।⁴ 'संगीलीला' नामक चित्र

1 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 8

2 Krishan Chaitanya - A History of Indian Painting : Rajasthan Tradition, P. 127

3 डा. फैयाज अली खान - भक्तवर नानगीदास [अप्रकाशित शोधकर्म], पृष्ठ 192

4 R.K. Tandon - Indian Miniature Painting, P. 163

में चित्र फलक 33 पृष्ठभूमि में चटक लाल रंग का प्रयोग किया गया है। दानलीला चित्र फलक 17 चित्र में गहरे पीले रंग का प्रभाव अधिक दिखायी पड़ता है। इसके अलावा चित्र फलक 8, 12, 26, 32 आदि में चटक रंगों का ही प्रयोग देखने को मिलता है। कलाकारों ने अपने चित्रों में दो या दो से अधिक रंगों के मिश्रण का प्रयोग भी अत्यन्त आकर्षक ढंग से किया है। समिश्रित रंगों का प्रयोग करने से चित्रों में सहज सौन्दर्य का प्रसङ्ग हो जाता है। इन चित्रों में समिश्रित रंग हल्के धूमिल हैं परन्तु ताजगी लिये हुये हैं जो आल इतने वर्ष ध्वंसीत हो जाने के बाद भी चमकीले प्रतीत होते हैं। चित्र फलक 4, 15, 20, 21, 29, 35, 101 आदि चित्रों में समिश्रित अनुकूल रंग योजना का सुन्दर प्रयोग मिलता है।

बसपि इन चित्रों में दोनों तरह के वर्ण संयोजन देखने को मिलते हैं परन्तु चित्रों में रंगों की कोमलता तथा हल्की रंगत के कारण ही अनुरूप वर्णसंयोजन का प्रयोग चित्रों में अधिक मिलता है।¹ रंगों का प्रयोग कलाकारों ने बागरीदास के कान्वास से ही ग्रहण किया है। हो सकता है यह आगमन-प्रदान चारुपरिचय हो। बागरीदास के काव्य में अनुरूप वर्ण संयोजन ही अधिक है इसीलिए यहाँ चित्रों में वर्णों की अनुस्यूता विशेष उल्लेखनीय है। चित्रों में बनी स्लेटी हरील उसमें तैरते श्वेत ठंसे, मेरुचे रंग की गौकाओं का सुन्दर अंकन हुआ है।² गौकाओं ने सुन्दर तथा सुखद्विपूर्ण वस्त्रों से सुसज्जित प्रेमात्माप करते हुये राधा-कृष्ण एक अलग ही आभा प्रस्तुत करते हैं। चित्र फलक 20, 21, 101 आदि

चित्र फलक 15, 29 आदि चित्रों में स्लेटी आसमानी, सफेद रंगों का मिश्रण य चमकीलता दर्शनीय है। इस संगम्य तक मुगल दरबारी संस्कृति से राजस्थान की रियासतों का दरबारी जीवन प्रभावित होने लगा था।³ मुगल चित्रों में पानी पाने वाली सुकियावा रंगत इन चित्रों में भी देखने को मिलती है। पृष्ठभूमि में वास्तुचित्रण के रूप में श्वेत रंग का प्रयोग किया गया है जो सम्भवतः संगमरमर का प्रभाव दिखाने के लिये किया गया था। इसके अलावा गुलाबी रंग के प्रयोग का बाहुल्य है।⁴ चित्र फलक 2, 4, 11, 29, 39, 49।

किशनगढ़ के प्राकृतिक दृश्यों के चित्रण में अधिकतर हरे रंग की प्रधानता रही है। चित्रकारों ने हरे रंगों के विभिन्न मिश्रण द्वारा चित्र को जीवन्तता प्रदान की है।⁵ राधा-कृष्ण की अधिकांश प्रेम लीलायें खुले प्राकृतिक वातावरण या हरील के किनारे ही चित्रित हुयी हैं। फूलों के भार से लुके वृक्ष, हरित, पीली भूमि तथा सुवर्ण से आलसित आकाश चित्रों में सौन्दर्य के भावों की अभिव्यञ्जना में ये चार चांद लगाते हैं। चित्र फलक 3, 22, 32, 38। गौकाविहार बागरीदास का प्रिय विषय रहा है। सनगढ़ व किशनगढ़ का प्राकृतिक परिवेश गौकाविहार के चित्रण के लिये विशेष उपसोयी रहे।⁶ चित्र फलक 35, 38, 49। प्रकृति के सुरम्य खुले उन्मुक्त रंगीन वातावरण में राधा कृष्ण के गौका विहार के लिये विभिन्न प्रकार का रंगीन वातावरण प्रमुख आधार रहा है।⁷

1 P. Pal. S. Market - Pleasure Gardens of the Mind, P. 91

2 डा. फैयाज अली खान - मुखर बागरीदास [अप्रकाशित शोधग्रन्थ], पृ 193

3 M. Chandra - The Technique of Mughal Painting, P. 40

4 डा. जयसिंह जीरज - Splendour of Rajasthan Painting, P. 80

5 Rooplekha, Vol-XXV, Part I, Banarjee - Kishangarh Painting, P. 18

6 डा. सुमतेन्द्र - राजस्थानी राजमाता परम्परा, पृ 110

7 डा. जयसिंह जीरज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण काव्य, पृ 52

“बृन्दावन की तलहटी झोले यमुना तीर, जटिल स्वेत नग नाव पैरि, दोउ सावल वीर शरीर।”

जिस प्रकार चित्रकारों ने सुन्दर गुरुवाकृति के अंकन में सखि ली है, उसी प्रकार गौर वर्ण के प्रति उन्नत अनुभव प्रतीत होता है। चित्र की बाह्यिक सरितायाँ, बन्धु वांछव यहाँ तक कि दास-दासियाँ गौरवर्ण चित्रित किये गये हैं। परिचारिकाओं और सेविकाओं में यदा-कदा कोई सांवली सी सूक्त झलक जाती है। चित्र फलक 17 कृष्ण के अन्व लोचो से प्रथम चरले के सिरे नीलवर्ण से चित्रित किया है। गौरवर्ण के अंकन में चित्रकारों ने बहुधा पीतवर्ण का ही प्रयोग किया है।¹ गुलाबी आभा का आभास कम होता प्रतीत होता है। यहाँ तक कि नाभिपद्म के चन्द्रमुख रंग में गुलाबी रंग का अतिसाधारण प्रयोग है और वह भी पीतवर्ण प्रतीत होता है।² चित्र फलक 18, 47, 60, 61, 62।

स्त्री-पुरुष की आयुतियों की वेशभूषा तथा अलंकरण के अनुसार वर्ण संयोजन का पूरा ध्यान कलाकारों ने रखा है। राधा के गौरवर्ण के अनुकूल ही वस्त्रभूषणों में हल्के रंग का प्रयोग दृष्टव्य है। जरीकोर की बारदर्शी चुन्नी, पीत पीताम्बर, चोली, घेरदार विभिन्न रंगों के आलेखन से अलंकृत लहंगा व उसकी किनारी तथा स्वर्णिग वस्त्रभूषणों से उसे सुसज्जित किया गया है। कृष्ण के वस्त्रों में पाग [पनड़ी] ‘अलबेले पेचों का सपेटा,’ नागरीदास के काव्य व मिहलचन्द के चित्रों की विशेष देन है। जिसमें बन्धेज तथा सुफियाना जैसे हल्के रंगों की छटा बड़ी गन्धोहर है। फेंटे का पीतरंग, रत्नों के रेश की श्वेत आभा तथा किरण मण्डल का सुनहरा अंकन काव्य तथा चित्रकला में संगम रूप से दिव्यायी पड़ता है।³ चित्र फलक 15, 18, 50, 55, 64

राधा का गौर रंग, पतले संवेदनशील होत, घनी काली केलराशि, लसाट पर सोली, पाचो में महावर, ठोंलों पर लाली, साड़ी या लहंगे, चोली और आभूषणों से सुसज्जित अंग और इन सब के ऊपर आफर्षक काले बयन राधा के सौन्दर्य को अभूतपूर्व आभा प्रदान करती हैं।⁴ चित्र फलक 45, 46, 47, 55। चित्र फलक 98 सद्यः स्वाता बाह्यिका के लप सौन्दर्य का संवेगात्मक रंगों से ओतप्रोत चित्र है। भीमे बाखों से गोली की भाँति चमकती जल की बूंदे तथा लाल रंग की साड़ी में लिपटी बाह्यिका की छवि अत्यन्त मोहक है। कृष्ण को नीलवर्ण, पीली घोली, सफेद जागा तथा अलंकृत पीतवर्ण के चटके से चित्रित किया गया है। चित्र फलक 32, 35, 50, 53, 55 आदि।

बुवराज तथा शासकने कने गौरवर्णीय घेरदार विभिन्न रंगों से अलंकृत जागा तथा विभिन्न रंगों की जूतियाँ तथा हल्के सफेद रंगों के आभूषण से अलंकृत किया गया। चित्र फलक 24, 34, 72।

1 N.C. Mehta & Motichandra - *The Golden Flute - Indian Painting and Poetry*, Lalit Kala Akademi, P. 125.

2 वही, पृ 156

3 Jameela Brijbhushan - *The World of Indian Miniature Painting*, P. 80

4 Hilde Buch - *Indian Love Painting*, P. 107

किशनगढ़ चित्रों में जहां अनुकूल रंगयोजन का प्रयोग हुआ है वहीं विरोधी रंग संयोजन भी आकर्षक ढंग से किया गया है। रीतिकालीन साहित्य की भाँति राजस्थान के राजगर्दी दरबारी जीवन में राधा कृष्ण की श्रृंगारिक लीलाओं का प्रभाव अधिक होने के कारण राजा-रागियों, नायक-नायिकाओं, राज-रागियों, उत्सव, त्यौहारों, जुलूसों, दरबारी चित्रण में विरोधी रंग योजन का खुलकर प्रयोग मिलता है।¹ चित्र फलक 3, 17, 19, 26, 32, 40, 41, 48। नायक को कृष्ण व नायिका को राधा के रूप में चित्रित करने की जो परम्परा चली वह स्वयं विरोधी रंग योजन की प्रतीक है।² साँवले नीलवर्ण कृष्ण तथा गोरी राधा जब दोनों गलबारी डालकर चलते हैं तो विरोधी रंगों की छटा सिल उठती है। चित्र फलक 1, 12, 17, 19, 31, 40, 41

राजस्थान के त्यौहार, उत्सव, आदि भी रंगों से भरे होते हैं।³ इनका चित्रण कवि तथा चित्रकार दोनों ने ही अपने-अपने ढंग से किया है। गान्गीदास के दीपोत्सव, साँझीलीला तथा होली के पर्वों में रंगों की वर्षा सी होती प्रतीत होती है।⁴ चित्र फलक 12, 33, 37। दीपावली के चित्रों में वर्ण योजन दर्शनीय है।⁵ वसन्त के नादक वातावरण में होली भारतीय जीवन का अत्यधिक रंगीला त्यौहार है। चित्र फलक 12 में राधा कृष्ण व अन्य गोपिका लाल रंग से होली खेल रही हैं। होली के इस नादक वातावरण में ब्रज का सारा परिवेश नोहक हो गया है। कलाकार गिरालचन्द ने अपने स्वामी गान्गीदास की कल्पनाओं के अनुरूप रंगों को साकार कर दिया है -

“सुन्दर सुमर स्याम राधा छपुसङ्ग नू, जोरी जन भूषण सु आनद अनभनी
तारफरी बसन्त जवाहिर सी जेग लसी बैठ फुरसी पै प्रति जैगन जगनची
जबकती सगियाने सगे दाज किस्त सोच, बागर अगर भूमि धूँधरि रंभगनी
दिपै दीपमाल छवि छूटे आन जन्म जाल, जन्म जलूस जोति जीनत जगननी।”

इस प्रकार देखा जावे तो किशनगढ़ के चित्रों में रंगों की अवधारणा पूर्णतः मौलिक है। रंगों के चयन, समिश्रण व ओजसविता किशनगढ़ के कलाकारों ने पूर्ण तथा मौलिक ढंग से अपनायी है जिसके कारण किशनगढ़ शैली के चित्र राजस्थान की अन्य शैलियों से पूर्णतया विशिष्ट हो जाते हैं। किशनगढ़ के चित्रों में मेवाड़ की भाँति लोक कलात्मक रंगों का प्रयोग न होकर इसके सवेगात्मक रंगों का प्रयोग हुआ है। कवि गान्गीदास तथा चित्रकार गिरालचन्द ने अनुकूल रंग योजन का सुन्दर समन्वय कर भाव व चित्रकला को अत्यन्त आकर्षक बना दिया है। निश्चय ही गान्गीदास के वर्ण चित्र अत्यधिक प्रभावशाली हैं जिसके प्रभाव के कारण ही किशनगढ़ की चित्रकला भारतीय चित्र कला में उत्कृष्ट स्थान बना सकी।

1 P.Pal - *The Classical Tradition in Rajput Painting*, P. 50

2 राजस्थान दैवद भी राजगिरास गिरा अभिनन्दन खम्भ, भाग 2, प्रेमचन्द जोरवाणी किशनगढ़ शैली पृष्ठ 107

3 राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ, ललितकला अकादमी, पृष्ठ 50

4 डा. जगसिंह जीरज - *राजस्थानी चित्रकला और शिल्पी कृष्ण कण्ठ*, पृष्ठ 69

5 यही, पृष्ठ 40

चित्र कोई भी हो प्रत्येक चित्र में रेखा अपना महत्वपूर्ण स्थान रखती है। वह रेखा ही है जो चित्र को वास्तव आकार प्रदान करती है। वह चित्र का वह तत्व है जो चित्रकार की सृजनात्मक प्रवृत्ति के निपुण होने का प्रमाण देती है।¹ रेखायें चित्रकार की आन्तरिक भावनाओं को अभिव्यक्त करती हैं। रेखायें चित्रों में उसी तरह हैं जैसे मानव शरीर के लिये अस्थियों का ढांचा। रेखा को बिना कोई आकार या विन्य चित्र में उकेरना असम्भव सा है।² रेखा द्वारा रूप या आकृति की रचना होती है। यह कर्ण इसके द्वारा जितनी सफलता से होता है, रंग द्वारा नहीं हो सकता है।³ रेखा को चित्रकला का आभूषण माना गया है।⁴ -

“रेखा च वर्तमा चैव भूषणं वर्णनेवच
विज्ञेय गनुज श्रेष्ठ चित्रकर्मा सु भूषणम्।”

10/41

साधारणतया दो बिन्दुओं को परस्पर मिलाने से रेखा की रचना होती है। रेखाएँ सीधी, घुमावदार, लचीली, लयात्मक, प्रवाहपूर्ण आदि कई प्रकार की होती हैं। जिनके भिन्न-भिन्न प्रयोगों से चित्रफलक पर आकार उभरते हैं। इन रेखाओं के प्रयोग से पर्वत, वृक्ष, पुष्प-पत्तियों एवं मानवाकृतियों का अंकन होता है। रेखा द्वारा आकृति की गतिशीलता का आभास मिलता है। रेखायें भावाभिव्यक्ति का सशक्त माध्यम हैं। नित्यात्मक सौन्दर्य को प्रस्तुत करने वाली वेगवती रेखायें जो कलाकार की तुलिका प्रक्षेप की एक भंगिमा मात्र होती हैं। वस्त्रों को फहराती हुई विधुत विलासवाहिनी के समान संकेतों को उकेरती जाती हैं। नौलाकार और लघुबद्ध रेखायें यही कोमलता एवं सौन्दर्य की सृष्टि करती हैं, यही सीधी रेखायें आदेश संकेत दृढ़ता आदि का बोध कराती हैं। नर्तकी के पैरों की मुद्रा, हाथों की उन्मूलित की भंगिमा, सांकेतिक भाषा में वार्ता करते हुये गेयों के कटाव और झू की भंगिमा, हल्की रिगत में तिरछे अधरोष्ठ, नदियों की लयात्मक गतिशीलता, पर्वतों की क्रमावृत्तता इत्यादि सभी कुछ कुशल रेखाओं पर निर्भर करता है।

अलौकिक क्लिष्टजगत् के चित्रकारों ने अदृश्य शक्तियों और अपने मनन में आये विचारों को रेखा के माध्यम से उसे आकार, स्वरूप प्रदान किया है। एक समर्पित चित्रकार आकार रूप को स्पष्ट करने के लिये नारीक घुमावदार कलापूर्ण रेखाओं के प्रयोग द्वारा उसकी इस प्रकार अभिव्यक्ति करता है कि वह कलाकार की निम्न शक्तों के कहीं अलौकिक शक्ति का वर्णन प्रतीत होता है। चित्रकारों ने रेखाओं को आकार स्वरूप देने के लिये ही इसका प्रयोग नहीं किया वरन् गति के साक्ष घनत्व दर्शाने के लिये भी उसका शायदसम्भल लिया है। रेखांकन के बारे में राजस्थान में यह लोकप्रिय प्रसिद्ध है ⁵ -

“हाथी हाथ और घोड़ा
याफी चित्रा नैं सब थोड़ा-थोड़ा।”

1 वाचस्पति मैटोला - भारतीय चित्रकला, पृष्ठ 49

2 Fisher & Kiran - The Design Continuum, P. 7

3 रामचन्द्र शुक्ल - चित्रकला का रसास्वादन, पृष्ठ 92

4 दीपा अचवाल - विष्णुसर्वाङ्ग पुराण में चित्रकला, पृष्ठ 16

5 पद्मश्री चित्रकार कुमालसिंह के अनुसार

प्रत्येक कला में आकारबलिका रेखा की मूलतः आवश्यकता होती है। उसी के विधान पर कला का सौष्ठव निर्भर है। इस कारण चित्रसूत्र में कहा गया है¹ -

“रेखा प्रशंसन्त्याचार्या वर्तना च विचक्षणः”

रिक्तयो भूषणमिच्छतिः वर्णादय गिर्यरेज्जः

अर्थात् वर्ण, रेखा, वर्तना और अलंकरण इन चारों से चित्र का स्वरूप निष्पन्न होता है। इनमें भी रेखा मुख्य है। चित्रविद्या के आधारभूत चित्र की प्रशंसा में रेखा के प्रधान गुण मानते हैं।

वास्तव में यदि भारतीय चित्रकला में रेखाओं का कौशल यदि कहीं दिखायी पड़ता है तो वह अजन्ता की चित्रकला¹ और अजन्ता की इस परम्परा का गिराई करने वाली राजस्थानी शैली के चित्रों में रेखांकन का प्रयोग यज्ञ ही लयात्मक, प्रवाहपूर्ण और सधा हुआ है।² रेखाओं की आकृतिमूलक रचनाओं से राजस्थानी शैली के चित्रों में घटनाओं का चित्रण, परिस्थिति, वातावरण तथा रूप का अंकन अत्यन्त महत्वपूर्ण है। इसलिये किशनगढ़ शैली के चित्रों में कृष्ण लीलाओं से सम्बन्धित उन स्थलों का जो घटना रूप और वातावरण के चित्रण के लिये अधिक उपयोगी रहे हैं, का मुख्य रूप से चित्रण हुआ है। वास्तव में यदि हम किशनगढ़ के चित्रों पर दृष्टिपात करें तो पावेंगे कि वहाँ के कलाकारों को कृष्णलीला से सम्बन्धित विषयों के अंकन में ही विशेष आधारभूमि प्राप्त हुयी है।⁴ कृष्ण के रूप तथा उनकी प्रेमलीलाओं की सौन्दर्यानुभूति बड़े ही कोमल तथा भावनात्मक रूप में साकार हुयी है।

यहाँ के चित्रों में रेखाओं में गति व लय का प्रवाह दृष्टिगोचर होता है, जिसे कलाकारों ने सुदृढ़ रेखाओं द्वारा अभिव्यंजित किया है।



1 वाचस्पति वैरोला - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृष्ठ 18

2 ए. जयसिंह गौरव - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण कण्ठ, पृष्ठ 114

3 वाही, पृष्ठ 115

चित्रों में रेखांकन के लिये पारम्परिक तकनीक का प्रतिपादन बागरीदास द्वारा ही हुआ है। प्रारम्भ में बागरीदास नेत्रों से रेखांकन करते थे जिसमें बौद्ध का मिथुन गढ़ी होता था। अतः नेत्रों के झड़ जाने के बाद रेखांकन का प्रभाव धुंधला सा रहता था। तत्पश्चात् सरसों के तेल में तर्क जलाकर विशिष्ट काला रंग तैयार किया जाता था जिससे वे पूर्ण सक्षम रेखांकन करते थे।¹ खण्डेसवाल के अनुसार हाथी दांत को जलाकर भी काला रंग तैयार किया जाता था।²

किशनगढ़ शैली के चित्रों में उच्च कृतियों के निर्माण के लिये तथा उनके अभ्यास के लिये अपनी प्रेमिका गणीठणी को सायन्तसिंह ने गोंडल का सप प्रदान किया। आकृतियों के रेखांकन के लिये पहले उस आकृति या चित्र को कान्वास पर रेखांकित करते थे। उस रेखांकित कान्वास को सुई या किसी भी बारीक सुईनी धातु से हनी वस्तु से रेखाओं के ऊपर छोटे-छोटे छेद करते थे। उस छेदयुक्त रेखांकित कान्वास को टिपाई द्वारा तैयार कान्वास पर रखकर ऊपर से नेत्र या सूखा कागज बुटक दिया जाता था। इससे छेदयुक्त रेखांकित कान्वास से नीचे पेपर पर रंग पहुँच जाता था। इस प्रक्रिया के बाद चित्रकार पतली तुलिका द्वारा रेखा से पूरे चित्र को बांध देता था।

यही कारण है कि बागरीदास द्वारा चित्रित चित्रों में जो समरूप प्राप्त हैं उनकी चित्रण प्रक्रिया में प्रत्यावर्तन एवं विविधता भी इस प्रकार की रेखांकन पद्धति के कारण आया। इस प्रकार अनवरत अभ्यास के पश्चात् वे किशनगढ़ शैली के सिद्धहस्त चित्रकार हो गये।³ उनके सूत्रों के स्वर्णिम युग में कलाकारों तथा स्वयं उन्होंने चित्रसंयोजन में उच्च रेखांकन का परिचय दिया है। यहाँ के चित्रकारों ने चित्रों में स्त्री पुरुषों के अंग प्रत्यंग का जो सौन्दर्यपूर्ण रेखांकन किया है वह अपने आप में दर्शनीय है। रेखाओं का सावण्य तथा

1 अ. ए. व. हवेली - *The Art Heritage of India*, P. 86

2 Motichandra - *Technique of Mughal Painting*, P. 44

3 कुरी खडेलवाल - *Painting of Bygone Years*, P. 40

4 डा. कैथार अली खान - *बागरीदास* [अप्रकाशित शोधग्रन्थ], पृ० 17

रंगों का चमत्कार साहित्य के ऐसे रूप को लिपिलब्ध करता है जिसमें कविता और कला दोनों का ही आवन्ध मिल जाता है।¹ किशनगढ़ के चित्रों में रेखाओं के अंकन में प्रवाह एवं गति है। विशाल तथा नुपुर्णले नेत्रों का लगभग अंकन किशनगढ़ शैली की अपनी निज विशेषता है जो यहां के चित्रकारों का रेखा पर सिद्धहस्तता प्राप्त करने का सूचक है।² नेत्रों के रेखांकन द्वारा प्रेमगयी भावों की जो पराकाष्ठा चित्रों में हुयी है। वह इस प्रकार पारम्परिक रूप में पणपी कि यह राजस्थान की अन्य शैलियों से मिलन तो हुयी परन्तु साथ विशिष्ट मौलिकता के साथ विकसित हुयी।³ नेत्रों को सौन्दर्यांकन द्वारा चित्राणतः प्रदान करना सम्भवतः सायन्तसिंह तथा अन्य कलाकारों का ध्येय बन्हा। गान्धीदास ने नेत्रों पर जिस परिमाण से कविता की है, उतनी किसी अन्य कवि ने नहीं की। नेत्र व गान्धीदास पर तो स्वतन्त्ररूप से पुस्तक लिखी जा सकती है। गान्धीदास की एक कविता जो नेत्रों पर है, का उद्धरण प्रस्तुत है⁴ -

“अँखिबन भाव भरयो हँ रस को
धुरि-धुरि सन्मुख रहत रसीलो रूप बढ़यो आरस को,
आधे-आधे चमक कहत कटु गन्ध पढ़त नानो पियवस को,
गान्ध नवल रसिक नहिँ पौढ़त नीद नरी देखन को चसको।”

यह कविता रसीली शलसायी हुयी नीद से नरी अँखों के लिये है जो किशनगढ़ शैली के चित्रों में विशेष रूप से अभिव्यजित हुई है। चित्र फलक 15, 18, 35, 40, 50 आदि। गान्धीदास के अन्य पदगुणावली में उद्धृत ये पद्यांश नेत्रों के कुछ अन्य भावों को दर्शाते हैं।⁵

‘निगाह मिलते ही चस्मोपेन्धान किया
रिसवत गुसफन दिया, दिल को खुभाय लिया’

कलाकारों ने अँखों की बनावट में अपनी सम्पूर्ण मौलिक चेतना के प्रकाश के तंत्र को परिलक्षित किया है। नेत्रों का अंकन कला या खंजनपक्षी के आकार में किया गया है जो काली रेखा द्वारा कान तक खिंचे हुये अंकित है।⁶ नेत्रों को आकर्षक बनाने में उंची मोहराबदार भीतों का रेखांकन भी अत्यन्त सहायक है। सतज व मिलने वाली गीची बजर, नवल रस घराने वाली और अर्चद्वय की गुढ़ बात को प्रकट करने वाली अँखें राधा कृष्ण के लगाव चित्रों में अभिव्यजित हैं।⁷ चित्र फलक 1, 11, 15, 18, 30, 38, 40, 46, 55, 66 । किशनगढ़ शैली में अंकित आदर्श अँखें केवल लौकिक दृश्यों को देखने वाली ही नहीं बल्कि उनसे तो प्रिय प्रीतम राधा कृष्ण के परस्पर दर्शन का मुख्य व्यापार भी अपेक्षित था।⁸ यह सिद्ध है कि किशनगढ़ के चित्रों में अंकित नेत्र काव्यनिक नहीं है। रस रंजित, नवीनता, छलकती हुयी प्रेमविहवलता, मिलन की

1 सनमोपाल विजयवर्गीय - राजस्थानी चित्रकला, पृष्ठ 1

2 डा. जयसिंह नीरज - रंग और रेखा राजस्थान चित्रकला, अक्टूबर 1993, पृष्ठ 2

3 डा. अजिनास बहादुर वर्मा - भारतीय चित्रकला का इतिहास, पृष्ठ 210

4 डा. फैयाज अली खान - नवलवर गान्धीदास (अप्रकाशित शोधग्रन्थ)

5 पद्मश्री राममोपाल विजयवर्गीय, अभिनन्दन ग्रन्थ, मोहनलाल मुक्त-किशनगढ़ चित्रशैली की प्रेरणा बणीरानी, पृष्ठ 179

6 M.S. Randhawa - Kishangarh Painting, P. 10

7 लक्ष्मण प्रियकर, 7 अप्रैल 1985, पृष्ठ 31

8 रमाकांत विपारी - कृष्ण व साहित्य, पृष्ठ 143



आशा से प्रसूत उद्दीप्तता, अपने विरस्थाची रूप में लगाये रखने की क्षमता की धनी किशानगढ़ की ये औरों धन्य हैं।

किशानगढ़ सैली में नारी को अत्यन्त कोमल व आकर्षक रूप में सयालक रेखाओं द्वारा चित्रित किया गया है। स्त्री आकृति को कभी राधा के रूप में, कभी नारिका के रूप में तो कभी सेविका के रूप में चित्रित किया गया है।¹ चित्रफलक 14, 44, 45, 46, 57, 61, 62, 63।



1 M.S. Randhawa-Indian Miniature Painting, P. 55

2 पद्मश्री रामगोपाल शिवरायजीय अभिलेखन सन्ध, भाग-2, मोहनलाल गुप्त-किशानगढ़ सैली की प्रेरणा संधीतनी पृ० 179

बारी मुखपर रेखा के कम और ज्यादा बनाव को पतले और मोटेपन से स्पष्ट किया गया है। बारी के मुख से ललाट तक हल्की रेखा चित्रित करने के बाद नाक तक एक रेखा में प्रवाहपूर्ण तथा लगातार चित्रण है। कम के पास से निकली लटों का कम और ज्यादा घुमाव के साथ रेखांकन करने से चित्र का सौन्दर्य और आशिक बढ़ जाता है। प्रमुख चित्रकार निहालचन्द्र ने कुशल रेखांकन में अपना विशेष योगदान दिया। इस शैली की विशिष्ट उत्कृष्ट गुणाकृतियाँ जिसमें तीखी नुकीली नाक, लाल गहरी होठ, नेत्र कमल पर के समान, धिबुक आकार में छोटी व नुकीली व उभरिया लम्बी पतली व लासित्यपूर्ण ढंग से रेखांकित की गयी है। जो इसे अन्य शैली से विशिष्ट बनाती है।¹

परन्तु 1798 ई०-1938 ई० के मध्य बीच गोविन्द के आधार पर बने चित्रों में बारी गुणाकृति में कुछ परिवर्तन दृष्टिगोचर होता है। यद्यपि यह गमगोहक तो है परन्तु उन्में पहले के बने चित्रों जैसे सूक्ष्म संवेदनशीलता तथा रेखांकन का अभाव है। चित्र फलक 41, 54, 64, 77। किशानगढ़ के चित्रों में नेत्रों तथा गुणाकृति की इस प्रकार की अभिव्यक्ति केवल स्त्रियों के लिये ही नहीं हुयी है वरन् पुत्रों की गुणाकृति व नेत्रों का रेखांकन भी इस प्रकार हुआ है।² निहालचन्द्र द्वारा चित्रित राधाकृष्ण का चित्र (चित्र फलक 20) जिसमें लम्बी गुणाकृति, मोहरादार नींहे तथा कमल के समान नेत्रों का रेखांकन है। तीखी पतली नासिका, पतले-पतले संवेदनशील होठ, नुकीली धिबुक का अंकन है। यही विधि कृष्ण की गुणाकृति में भी प्रयुक्त हुयी है।³ कृष्ण की गुणाकृति में नीले रंग का प्रयोग कर उन्हें अन्य आकृतियों से पृथक बनाया गया है। यह विधि कोणार्णव में प्रयुक्त की गयी विधि के समान है।⁴ गुणाकृति की यह सुन्दरता किसी विशेष व्यक्ति की सुन्दरता न मानकर चित्रकारों द्वारा चित्रित एक आवर्श सुन्दरता है। जिसे लगभग सभी चित्रकारों ने अपनाया।



1 पद्मश्री रामनारायण दिनकरजीय अभिनन्दन कव्वा, भाग-2 लेखक: मोहन लाल बुक्त-किशानगढ़ शैली की रेखा वर्णिका, पृ० 179

2 Roopkha, Vol-XXV, Part I, Banerjee - Kishangarh Painting, P. 43

3 M.S. Randhawa Kishangarh Painting, P. 66

4 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 726

चित्र क्रमक 30 में सधा के चित्र में मुखारूप के सौन्दर्य की सर्वोत्तम अभिव्यक्ति देखने को मिलती है।¹ जिसमें मुखारूप के साथ उंगलियों का रेखांकन अत्यन्त लयात्मक और कोमल है। चित्रकार बागरीदास ने सधा के स्वरूप के आवर्तीकरण पर कितना ध्यान दिया है। यह इतने स्पष्ट होता है कि उन्होंने अपने एक खण्ड में नेत्रों के विभिन्न आकारों की चर्चा की है और अनेक प्रकार के नेत्रों का रेखांकन किया है।² सौन्दर्यपूर्ण व्यक्तित्व की स्वाभिनी सधा के इस चित्रण में जिस तरह रेखाओं का सम्मोहन दिखायी देता है। वह अन्यत्र नहीं मिलता है। उनकी काली बरीबियों से घिरे अर्द्धनिर्मलित तिरछे नेत्र कितनी सहजता से उस सौन्दर्यवती को एक रहस्यमयता प्रदान करते हैं। उसके कमोद्दीप्त होंठों का हल्का सा घुमाव जैसे अभी-अभी यहीं से मुस्कान फूटने का रही हो। उनके काले भौंराधे केशों का रेखांकन जो उनके गालों के उभार पर कोपलों के जैसी नमी का स्पर्श देते हुये एक सुन्दर पार्श्व चित्र बनाते हैं। केशों के रेखांकन का ऐसा निर्वाह निश्चित रूप से उत्तर औरंगजेब काल की मुगल कला से प्रभावित है। सधा का यह चित्र मुखारूप के रेखांकन के लिये किशनगढ़ कला का सर्वोच्च प्रतिमान है।³



कलाकारों ने संयोग-विशेष के अनेक भावपूर्ण चित्रों ने रेखांकन अत्यन्त लघु ढंग से किया है। भावक-भाविकाओं के रूप में तथा उनकी चेष्टाओं एवं कार्यकलापों में रेखांकन अत्यन्त उत्कृष्ट है। कृष्ण के माधुर्य और सौन्दर्यपूर्ण स्वरूप को देखकर सधा व अन्य गोपियाँ भावविभोर हो उठती हैं। कृष्ण के अंग-प्रत्यंग वेशभूषा का रेखांकन अत्यन्त कुशलतापूर्वक चित्रणों में किया है।⁴

1 Krishan Chaitanya - A History of Indian Painting, Rajasthan Tradition, P 126

2 डा. फैयान अली खान - मन्तर मन्तर (अप्रकाशित शोधग्रन्थ), पृ 40

3 Eric Dickinson - Krishnagarh Painting, P. 11

4 डा. जयसिंह बीरन - राजस्थानी चित्रकला और दिल्ली कृष्ण कवच, पृ 132

"देखो भाई सुन्दरता को सागर।
 नुधि-विवेक बल पार न पावत, गगनछोत नब बागर।
 तबु अति स्वाग अन्धध अनु निधि, कटि पट, पीत तंरु।
 शितचम्ब चलत अधिक रुचि उपजति, भंवर परति सब अंग।
 नैवगीय, गकराकृत कुंडल भुज, सरि सुभग भुजग।
 गुपता गाल गिली गावो, द्वै सुरसरि एक संग।।
 कनक स्रचित गन्धिनय आभूषण, मुख खग फण सुख देव,
 देखि सख्य सकल बोधीजन, रही विचारि-विचारि
 तदपि सूर तरि सफी न सोभा, रही प्रेम पचि छारि।।

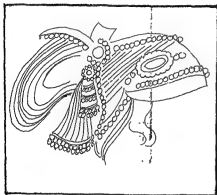
उपरोक्त पद में कृष्ण को रूप व अंग-प्रत्यंग का रेखांकन किया गया है जो कृष्ण को माधुर्य रूप को साकार करता है। कृष्ण की छवि को ही अनुसृत उसके वस्त्रों व अलंकारों का भी रेखांकन है जो उनके सौन्दर्य की शोभा को द्विगुणित कर देते हैं। कलाकारों ने चित्रों में कृष्ण की वेशभूषा में कनक में कण्ठनी व पीताम्बर तथा सिर पर गोर मुकुट का रेखांकन किया है। चित्र फलक 7, 26, 27, 32, 45 ।



अनेक चित्रों में राजाओं की पोशाकों के समान कृष्ण को जागा पाग कनकनन्द आदि वस्त्रों तथा अनेक राजसी अलंकारों से अलंकृत किया है। वस्त्रों का फहराव तथा उसकी सलवटों की रेखाओं का अनेक आनन्द लयात्मक व कोमलतापूर्ण है।¹ दरबारी जीवन से प्रभावित कृष्ण चित्रों में पाग चांधवा, अंगरत्ना पहनता, वन्य बोंसवा, सुन्दर लम्बा भली-भाँति के छत्र पहनता, पाज खाना तथा सदा से दिलक लम्बावा आदि रेखांकन मध्यकालीन परिवेश का परिचायक है।² कृष्ण के वस्त्रों में 'पाग फेटा' [पगड़ी]।

1 Krishan Chaitanya .1 History of Indian Painting, Rajasthan Tradition , P. 127
 2 Dr. Sumbendra - Splendid Style of Kishangarh , P. 25

‘असलेले पेचों का लपेटा’ नाबरी द्वारा के काज और गिरालधन के चित्रों की विशेष देन है। नाबरीदास ने इस प्रकार की पन्नी का रेखांकन कर किरानगढ़ की चित्रकला पर से गुगलकला के प्रभाव को कम करने का प्रयास किया है।¹



अनेक रेखाएँ सदा य कृष्ण के गोहम रूप को साकार कर देती हैं। सदा अपने रूप सौन्दर्य में वृद्धि करने के लिये स्वयं को सोलह शृंगार से सजाती हैं। जिसमें वर्णनालाकृता तथा वस्तुपरम्परा का उत्तम रेखांकन है। स्नान करना, वस्त्राभूषण धारण करना, केशपाश मूँलपा, अंगराग लगाया, सुन्दर कान्त लजाकर चंचल नेत्रों से नैराशा आदि सदा के सौन्दर्य में वृद्धि करते हैं। सदा के अंग-पत्यंन की शोभा के समक्ष राज की अन्य गोपियों का सौन्दर्य धीका पड़ जाता है।

¹ Dr. Samhendra - *Splendid Style of Kishangarh*, P. 26

राधा के प्रत्येक अंग की शोभा का शब्दांकन देखने योग्य है¹ -

‘सन्द को सो गात्र भाल भृकुटि कमल तेसी,
मौख को से पैर सर नैना निवासु है।
बासिक सरोज अथवाह से सुंगस वाह
दादवी से दसल कैसे वीजरी सो हासु है।
भाई ऐसी भीय-भुज पाव सो उदर अल
पंकज से पाई गति हंस की सी जासु है।
देखी है नुपाल एक गोपिका में देवता सी।
सोने सो शरीर सब सोधे को सी वासु है।।

चित्रकारों ने मंदनत्यागक रोगाचकारी रेखाओं के द्वारा सागन्ती परिवेश में पत्नी सम्भ्रांत नायिका के जिस रूप का अंकन किया वह फला की दृष्टि से उत्कृष्ट है। लग्ने, कटि तक लहराते केश, कलाक कलश सभूषण युक्त तथा लज्जा रस भार वहन करने वाली राधा की पतली कमर का सुन्दर रेखांकन हुआ है। जिसमें अजन्ता की नायिकाओं का रूपरिज साफ़र हरे उठता है² -

‘‘कंचन के भार युग -गारणि सफुच भार,
लघकि-लराकि जात कटि तट बाल के
हेरे-हेरे गोलत विलोकत ठंसत हेरे,
हेरे-हेरे चलत हरत गन लाल के।’’

चित्र फलक 45, 46, 47, 48, आदि। किशनगढ़ के चित्रों की नायिका हज की अलङ्कार आनीप धाता न छोड़र राजसी लल्लाट में पत्नी सागन्ती परिवेश की राजकुमारी है। अतः उनके चित्रण में चित्रकार ने वैभव धाता के रेखांकन का भी ध्यान रखा है।



1 जी राजदानी - अजन्ता रेडिगन, पृ० 46

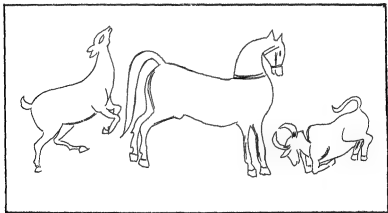
2 विश्वनाथ प्रसाद - कंचनचम्पावली, खण्ड - 2, पृ० 33

3 मोहन लाल गुप्ता साझा भर-भारिओ के नामा रंभी आभुषणों की, लल्लल्ला पत्रिक, पृ० 4, 1994

4 सुन्दर मोहन लल्लल्ला भर-भारिओ - लल्लल्ला लल्लल्ला लल्लल्ला, प्रथम खण्ड, नवपुर 1972, पृ० 52

उनका शारीरिक रूप सौंदर्य, वस्त्र व आभूषणों तथा अन्य भूँहार सम्बन्धी उपकरण राजसी सभ्यता के अनुसार हैं।³ रेखाओं द्वारा व्यक्ति की अलङ्कार गदनस्ती का पूर्ण चित्रण उभरकर सामने आया है। वस्त्रों के फहरान को लयात्मकता के साथ चित्रित किया गया है। लयात्मकता को चित्रों ने आत्मसात करने के कारण ही सम्पूर्ण आकृति ने आनन्द व अलौकिक स्थिति के भाव रेखा के द्वारा ही अभिव्यक्त किये गये हैं।

चित्रों में पशु-पक्षियों का अंकन अपनी आलस्य ही मौलिकता लिये हुये है। मानव के साथ पशु-पक्षियों के सम्बन्ध को चित्रकार ने रंगों तथा रेखाओं दोनों ही माध्यम से व्यक्त किया है। रेखाओं ने उनकी गति व लय को दर्शाती है।⁴ चित्रों में अधिकतर घोड़े छिन्न, गाय, चीते, बन्दर व बदाक्या हाथी का रेखांकन मिलता है। चित्र फलक 74 लग्नी सुगायदार लयात्मक रेखा के द्वारा कलाकारों के चित्रों में पशु-पक्षियों के अंकन ने हस्तकृष्टता के साथ-साथ सजीतमय लयात्मकता का अभ्यास देखने को मिलता है।¹ कहीं गहरी, कहीं पतली रेखाओं से चित्रित कर कलाकारों ने व्यक्तिगत गुण के तीव्रता के प्रभाव को परिलक्षित किया है। चित्र फलक 3, 7, 19, 43, 47।

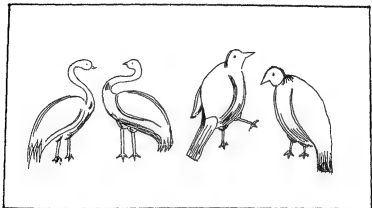


चित्र फलक 25 में सब्बा साठसगल का गैसे के ऊपर तलवार से प्रहार करना तथा बैल के सिर पर घोड़े की टांग का अंकन तथा गैसे पर पीछे की तरफ से प्रहार करते हुये पुष्पाकृति के रेखांकन में कोमल सुसिद्ध तथा प्रवाहमय प्रभाव दृष्टिगोचर होता है।²

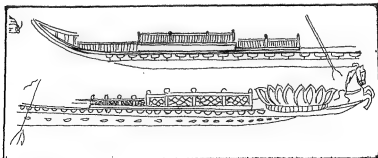
1 *Realism of Herosm*, P. 181

2 B.N. Goswamy- *Essence of Indian Art*, P. 80

तोता, गौर, सारंग, बजुला, आदि पक्षियों का सटीक रेखांकन भी चित्रों में हुआ। अधिकतर पक्षियों की चित्रों में उपस्थिति प्रतीकत्वक डंग रो अंकित की गयी है। चित्र फलक 27, 40, 60।



विशालगङ्गा के चित्रों में झीलों में तैरती लाल रंग की बौकाय का अंकन अपनी मौलिक विशेषता है।¹ जिसका जाकार प्रकार सशक्त रेखाओं से चित्रकारों ने अत्यन्त दक्षता से सजाविल किया है। बाव के अन्तर्गत में घोड़े की या किसी पक्षी की मुराफ़ाति का अंकन किया जाता था तथा इसे विभिन्न अलंकरणों से भी अलंकृत चित्रित किया जाता था। चित्र फलक 10, 38, 48, 49।



राधा कृष्ण की अधिकतर लीलाये प्रकृति के स्वच्छन्द व सुख्य वातावरण में ही अधिक हुयीं। इसीलिये प्रकृति चित्रण में कटी-छंटी फूलचारियों या राजसी छत्रमाट से युक्त उपवनो और नदीयों का चित्रण न होकर स्वच्छन्द प्राकृतिक परिवेश का रेखांकन विशेषरूप से हुआ। केली, आग, गधली, बट, पीपल तथा अन्य वृक्षों का सरलता के साथ वास्तविक रूप की अनुभूति के साथ चित्रित किया गया है। वास्तव में प्रकृति में रेखाये नहीं रंग होते हैं और विभिन्न रंगों के प्रयोग से प्रकृति सौन्दर्य का चित्रण किया जाता है। परन्तु प्रकृति के विभिन्न उपादानों से जिस वस्तुपरकता का भाव होता है, यह देखने वाले के मन में कुछ स्पष्ट रेखाये उत्पन्न करने में समर्थ होता है। चित्रकार उपादानों का गहरीपरी से अलंकृत चित्रण कर प्राकृतिक सौन्दर्य के रूप को मोलक ढंग से प्रस्तुत करता है जो चित्रण के भावों के अनुकूल होने के कारण पृष्ठभूमि की गहरी भूमिगत मिशाता है।

आकार योजना

कलाकार संवेदनशील होने के कारण वाता के वातावरण में होने वाले परिवर्तनों से यह प्रभावित होता रहता है जो उसके द्वारा चित्रों में स्थित: ही सहज रूप में अभिव्यक्त होता रहता है और इसी परिवर्तन के आधार पर अलग-अलग चित्रशैली की अवस्थाने स्पष्ट होती रहती हैं। कभी-कभी एक शैली दूसरी शैली से प्रभावित होती रहती है। उन शैलियों में प्राप्त होने वाले चित्रतत्त्व सहजरूप से एक दूसरे में आत्मसात हो जाते हैं।¹ यही कारण है कि विभिन्न चित्रशैलियों में कलातत्त्व के आत्मसात होने से एक स्वनात्मक भिन्नता परिलक्षित होती है जो अलग-अलग नामों से जानी जाती है। इसी मौलिक कलातत्त्वों तथा नवीन सूचित रूपाकारों के कारण विशिष्टता लिये हुये किशनगढ़ चित्रशैली राजस्थानी चित्रकला परम्परा में अपना गलन से संविधान रखते हैं।² रूपाकार या आकार योजना किसी भी चित्र शैली की विशिष्टताओं के निर्धारण में मुख्य तत्व होता है। इसका स्वयं चित्रकार अपने कौशल से अभिव्यक्त करे मुख्य रूप देने के लिये सतत प्रयास करता है। कलाकार अपनी संवेदनात्मक अनुभूति और तौलिक चेतना के अनुरूप ही वाहरी रूपों को आन्तरिक रूप में परिवर्तित करता है।³ जो कुछ भी कलाकार मौलिक चक्षु से देखता है उसकी इन्द्रियजनित अनुभूति की प्रतिक्रिया हमारे मानसपटल पर कल्पना की सक्रियता के साथ विभिन्न प्रकार के विन्न उत्पन्न करती है।⁴ ये विन्न चित्रभूमि पर जितना अधिक मौलिक रूपों से साम्य रखते हैं चित्र उतना ही यथार्थवादी हो जाता है। जब हमारी संवेदनात्मक अनुभूतियों के कारण ये विन्न भावे स्रष्ट में प्रस्तुत होते हैं तो एक रचनात्मक शैली का जन्म होता है।

सौन्दर्य के प्रति कलाकार के स्वाभाविक सहानुभूति के कारण रूपाकारों में नति, सन्तुलन, प्रमाण, गठन तथा डिजाइन के द्वारा निर्मित चित्रों से आनन्द की अनुभूति होती है और चाक्षुक यथार्थ से लेकर शुद्ध अमूर्ततक तक की मात्रा में उपर्युक्त तत्वों के साथ विभिन्न शैलियों का निर्माण होता है।⁵ इसी क्रम में किशनगढ़ के कलाकारों ने अपने आस-पास के रूपाकारों का गहन चाक्षुक अनुभव प्राप्त किया एवं अपने कौशल के आधार पर जिन रूपाकारों का निर्माण किया, वह बहुत समग्र तक स्थायी रहे।

1 P. Brown - Indian Painting, P. 50

2 Krishan Chaitanya - Indian Miniature Painting, Rajasthan Tradition, P. 125

3 N.C. Mehta - Studies of Indian Painting, P. 26

4 राजनाथ-अध्यात्मलीन भारतीय कला में एवं उनका विश्लेषण, पृ० 15

5 यही, पृ० 20

किशनगढ़ के चित्रों में नारी आकृति को कोमल व आकर्षक रूप में लयात्मक रेखाओं के माध्यम से चित्रित किया है और रेखा ही उसे अपनी पहचान दिलाती है चित्र फलक 17, 47, 61। नारी के प्रत्येक अंग में रेखा विशेष रूप लेकर उसका सौन्दर्यवर्धन करती है। चित्र फलक 60 में नारिका को केश संवारते हुये चित्रित किया गया है जो अर्द्धनग्न अवस्था में चित्रित की गयी है। इस चित्र में नारिका के वक्षस्थल के उभार को लयात्मकता के साथ चित्रित कर उसके जीवन को प्रदर्शित किया गया है।¹ दाएं पतली मुगावदार रेखा को ठलठे रंग से चित्रित किया है जो शरीर के रंग से मिली हुयी सी लगती है। जिसमें उत्पन्न भावों एवं छाया प्रकाश को चित्रकार ने कुशलता के साथ इस चित्र में आत्मसात किया है।²

उस समय प्रचलित कृष्णवाधा के परम्परागत चित्रांकन के निर्वाह से कलाकार व संरक्षक सार्वतसिंह दोनों ही संतुष्ट न थे। वे परम्परागत रेखांकन से हटकर कुछ कार्य करना चाहते थे। इसी प्रयास में उच्च संवेदनशील सौन्दर्य से पूर्ण यणीतणी जो उनके लिये गठान प्रेरक यन्त्री। उसके रूप सौन्दर्य के आधार पर सधा व सनस्त स्त्री वाति के सौन्दर्य को चित्रित किया।³ ऐसा प्रतीत होता है कि श्रृंगारिक कवियों के यों पर जो कुछ बियाड़ था, यह सब सौंदर्य सुन्दर कृतियों में समाहित हो गया। इस प्रकार न केवल एक विशिष्ट नारी आकृति का प्रादुर्भाव हुआ वरन् विशिष्ट नेत्र का भी अंकन हुआ, जो उन्नीसवीं शती तक किशनगढ़ शैली के चित्रों की विशेषता यन्त्री रही है।⁴ चित्र फलक 11, 18, 30, 61। नारी आकृति को पुस्तकों के ही समय लगया व छलछा यन्त्रा नया है। चित्रकारों ने मानस पटल पर परम्परा सुन्दरी सधा का यह चित्र अधिकतर लिया है जिसमें जय देखा जाय जिस अवस्था में देखा जाये एक ही प्रकार की सौन्दर्य सुधा वरसती है।⁵ नान्नीदास की शिवा यणीतणी को सधा के रूप का प्रतीक मानकर चित्रों में नारी आकृति का अंकन हुआ है।⁶

किशनगढ़ के चित्रों में पुस्तकाकृतियों को अन्य शैलियों की अपेक्षा लगया, छलछा तथा सुडील चित्रित किया गया है। उन्नत फैले हुये स्क्वैड, पीसप को प्रकट करता हुआ आगे निकला हुआ वक्ष, क्षीण तथा दुपदते से बंधी कटि अंकित की गयी है। राजसी आकृतियों की एक पारम्परिक भाव-भंगिमा के अनुसार कलाकारों ने पुस्तकाकृतियों में वक्ष निकला सा रेखांकित किया है। यही रेखा नीचे सुडील कगर से होती हुयी पुष्ट जंघाओं में जाकर समाप्त हो जाती है। पावों तक पतला पारदर्शी जाने का अंकन मिलता है, लगयी मुजायें, पतली सुकुमार उमलियां जिन्हीं की मुद्रा श्रृंगार के किसी भाव को प्रकट करती सी प्रतीत होती हैं। चित्र फलक 19, 22, 24, 72।

1 M.S. Randhawa-Indian Miniature Painting, P. 105

2 वसी, पृ 106

3 M.S. Randhawa - Kishangarh Painting, P.

4 राजस्थान वैभव श्री राजनिवास निधा अभिलेखन लब्ध, भाग-2, प्रेमचन्द मोरवाली-किशनगढ़ शैली, पृ 91

5 राजमोपाल विनयचर्चित - राजस्थानी चित्रकला, पृ 2

6 Eric Dickinson - Kishangarh Painting, P. 26

अलंकरण

प्रसाधन या रूप शृंगार के प्रति मानव की स्वयंभू प्रवृत्ति है। अनादि काल से वह सतज भाव से अपने प्रकृति प्रदत्त स्वरूप को प्रसाधन द्वारा और अधिक सुन्दर बनाने का प्रयास करता आया है। इस नैसर्गिक प्रवृत्ति की प्रेरणा सम्भवतः उसे प्रकृति के पल-पल बदलते ऋतु क्रम से मिली है। शुष्क पतझड़ के बाद सरस, वासन्तिक सुषमा, प्रवृत्त ब्रीष्म के बाद सज्जल पावस की हरीतिमा, रंज गिरने फूलों से सजी पृथ्वी का हरित ओंचल, नक्षत्र, छाधित बिले आकाश के फलक पर सन्ध्या या उषा के बदलते रंगविधान इन्हीं से मानव ने अपने रूप का शृंगार करना सीखा होगा और अलंकरण की मनोरम कला को अपनाया होगा धीरे-धीरे वह प्रवृत्ति उसके जीवन का अंग बनती गयी।¹ जैसे-जैसे मानव स्वयं को विकसित करता गया उसने विभिन्न साधनों द्वारा अपने रूप को अलंकृत करने की प्रवृत्ति को और अधिक परिष्कृत व विकसित करता गया। फलतः स्थान भेद, काल भेद, अवस्था भेद, तथा पात्र भेद के आवश्यकतानुसार शृंगार के उपादान तथा प्रकार बदलते रहे हैं।² गुहावासी मानव ने गेरु से अपना चेहरा सजाया होगा और अपनी पैगिका के लिये पत्तों व हड्डियों के आभूषण बनाये होंगे³ खनवासी राज ने चित्रकूट में सीता का शृंगार मनःशिला तथा यन्त्र पत्र पुष्पों से किया तो पतिव्रत के लिये विदा होने वाली शकुन्तला को अलंकरण पुष्प तथा वृक्षों ने ही प्रदान किये।⁴ इस प्रकार प्राचीन काल से ही विभिन्न सज्जा प्रसाधनों की सृष्टि हुई जिसका उल्लेख अनेक महत्त्वपूर्ण संस्कृत ग्रन्थों में शास्त्रीय ढंग से किया है। जिसमें आभूषण

1 भावना आचार्य - प्राचीन भारत में रूपशृंगार, पृ० 2

2 वही, पृ० 2

3 हर्षनन्दनी मादिन-नाली शृंगार, पृ० 10

4 वही, पृ० 11

का अति महत्वपूर्ण स्थान है।¹ आभूषण के प्रति मनुष्य विशेषतः बारीक आकर्षण आदि काल से ही रहा है। बिना आभूषण के महिला का सुन्दर मुख भी सुशोभित नहीं होता है -
 “न कान्तगपि निर्भूष विभति यमितामृतम्”

भागवत कृत काव्यलंकार 1/13

कविता व यमिता दोनों के लोणावर्णन में अलंकरणों का महत्व बताते हुये राजभाषा के रीतिकालीन कवि केशवदास कहते हैं² -

“भूषण निज गिरज्जई कविता यमितागित् ।”

अवन्ता, ऐलरेस की मुहरों की मूर्तियों तथा चित्रों पर वस्त्रों की अपेक्षा विविध आभूषणों की बहुलता है। श्रवण में भी सोने, चांदी के गहनों का उल्लेख है। जिसमें फग के कुण्डल, गले की फण्टी, हार आदि का वर्णन हुआ है।³ सिन्धु घाटी सभ्यता से प्राप्त कुछ मूर्तियों को विभिन्न आभूषणों से सुवत् पाया गया है। ये आभूषण पत्थर, धातु, हड्डी आदि विभिन्न प्रकार की आधार भूत आदि सामग्री से बने हैं।⁴

रीतिकालीन साहित्य में व्याक-वाशिका के सौन्दर्य के अवतर्क आभूषणों का वर्णन हुआ है।⁵ कवियों के अनुसार वायिकायें अपने सौन्दर्य और बौद्धिक प्रभावशाली बनाने के लिये सदैव ही प्रयास करती चली आयी हैं। इनके लिये विभिन्न सोलह शृंगारों की व्यवस्था की जाती है।⁶ केशव ने अपने पद्यों में आभूषणों से सज्जित रत्न का वर्णन किया है। जिसमें बरग से शिर तक के पूरे शृंगार का वर्णन मिलता है। पन से प्रारम्भ की देवी वर्णन के बाद सयान वर्णन से समाप्त किया गया है-

“जदपि सुजति सुलच्छवी, सुवरग सुरसर सुवृत्त
 भूषण गिनु न गिरज्जई कविता गिता गित्”

आधुनिक काल में हरिऔधजी ने रसफलश में बरगशिर वर्णन में शीश से पन तक के सोलह अलंकरण का वर्णन किया है। इन आभूषणों का अंकन कलाकारों ने स्त्री आकृति पर सज्जा के लिये किया है। वायिका के शृंगार निम्न हैं⁷ -

1 स्त्राग	6 होंठ लाल करना	11 पुष्पाहार
2 उदटन	7 जावक	12 कुंकुम
3 स्वच्छ वस्त्र	8 हाथ में कमल लेना	13 मालतिलक
4 बाल संवारना	9 ताजबूत	14 धिपुफविन्दु
5 काजल लगाना	10 सुगन्धि	15 गेंठवी
		16 कर्णावतंस

1 अत्रिदेव विद्यालंकार - शालीन भारत के प्रसाधन, पृ० 20

2 मानना जानाच - शालीन भारत में रूपशृंगार, पृ० 61

3 राधा कुन्द मुलवी - सिन्धु सभ्यता, पृ० 33

4 वाचस्पति वैरीला - भारतीय कला व संस्कृति, पृ० 113

5 डा. पुरुषोत्तम अग्रवाल - महाकालीन हिन्दी कल्प काव्य, पृ० 20

6 केशवदास - रसिकशिर, अंक 5, पृ० 7

7 श्री रामचन्द्र विहारी - शृंगार और साहित्य, पृ० 144

कवियों ने अपने पद्यों में इस प्रकार अभिव्यक्ति किया है¹-

“आही गज्जबचीर हार तिलक बेरांजल कुण्डले
नासा गोभितककेशपाश सत्कंचुक नुपुरी
सौगध्य कलककण चरणयो रानोरणनोखला
ताम्बूल कन्दर्पण चतुरता श्रृंगारक षोडशः।”

अलंकरण को चार श्रेणियों में विभाजित किया जा सकता है - अवश्य, निवन्धनीय, प्रक्षेप्य तथा आरोप्य।² कुण्डल, कण के बाले तथा नथ आदि अलंकार अंग में छेद करके पहने जाते हैं इसलिए अवश्य कहलाते हैं। अंगद, श्रोणीसूत्र चूड़ामणि, शिखा टीका, वृष्टिका आदि अलंकार बांध कर पहने जाते हैं इसलिए इसे निवन्धनीय कहते हैं। उभ्रिज, कटक, मंजीर आदि अंग प्रक्षेपपूर्ण पहने जाते हैं इसलिए प्रक्षेप्य कहलाते हैं। सुलती हुयी गाला, हार, नक्षत्र, मालिका आदि अलंकार आरोपित किये जाने के कारण आरोप्य कहे जाते हैं।³

जय हग किशननद सीली के चित्रों का अध्ययन करते हैं तो पाते हैं कि निश्चित तौर पर इन आभूषणों का अंकन कलाकारों ने बारी की ओर अधिक सौन्दर्यपूर्ण बनाने के लिए किया था। इन चित्रों में अलंकारों को बड़ी सुन्दरता के साथ अभिव्यक्ति किया है। बारी को गोती एवं स्वर्ण आभूषणों से सुसज्जित चित्रित किया गया है। ये आभूषण गिना हैं जिनका प्रयोग लम्बान सभी शैलियों में हुआ है⁴ -

घोँक : यह घुगावदार धातु का शंफुल अथवा गोल सा आभूषण है जिसे पंजाब के कुछ भागों में सिर के ऊपर लगाया जाता है।

सिरमोंग : गान में पहना जाने वाला यह गोती का आभूषण है।

घेरी और टीका : सिर गान का ही एक भाग है।

शीश फूल और शीशमणि सूरज : केश में लगाये जाने वाले आभूषण।

सिन्धी : यह एक त्रिपक्षीय लचीला आभूषण है जो गान व गाथे और दोनों काव्यों को सजाता है।

नथ, बेसर, बेसरी लॉन्ग : नथ नाक को छेद कर पहनी जाती है। बेसर या बेसरी नाक का गठत्वपूर्ण आभूषण है जो नाक की उपस्थिति में छिन्न करके पहना जाता है।

बेना तथा चौंद बेना : गाथे का आभूषण। चौंद बेना अर्द्धचन्द्राकार होता है। यह गाथे पर लटकाने वाला आभूषण है।

कर्णफूल : ये गोल बड़े कर्णभूषण होते हैं इनके अतिरिक्त घण्टी के आकार के झुराके, बाली, बालियों जो कान के ऊपरी भाग में पहनी जाती आदि का चित्रण मिलता है।

गालाहार : इसके कई प्रकार होते हैं। हर एक का अलग बाग होता है। जैसे चन्द्रहार पैचलड़ी भत्यादि। यक्ष पर लटकने वाला लम्बा हार।

1 डा. लखनराय - रीतिकालीन हिन्दी साहित्य में उल्लिखित वस्तुमयों का, अन्वयन, पृ 7

2 मोहनलाल गुप्ता - सात नर-नारियों के व्यावस्थी आभूषणों की सज्जनाय पत्रिका, जनपुर, October 1994, पृ 9

3 वही, पृ 2

4 W. G. Archer - Indian Collection, P. 28

भुजबन्द: कंकण, दस्तबंद, कड़ी, कोंच की चूड़ी, कड़ा, बाजरी इत्यादि।
 किकिणी: कनकबंद जिसमें घुँघुल लगे होते हैं।
 मुद्रा मुंदरी : अँगूठी।

दशफूल: हाथ के पिछले ओर पहना जाने वाला आभूषण जो अँगूठियों से जुड़ा होता है।

छल्ला: इसमें कभी-कभी शीशा भी लगा रहता है।

विछुआ: पैर की उभलियों में पहना जाने वाला आभूषण। इसमें घुँघुल लगे होते हैं।

बूपुर: राजपूतों में सोने की पावजों पहनने का चलन है परन्तु भारत के अन्य स्थानों में कनर के बीच से सोने के जेवरों को पहने जाते हैं।

विशालवज्र शैली के चित्रों में प्रायः इन्हीं सभी आभूषणों का प्रयोग किया गया। चित्र फलक 30 में वणीठणी के चित्र में सम्पूर्ण आभूषणों की शोभा अलग से प्रतिबिम्बित हो रही है। जले में गोतियों की माला, माथे पर बिंदिया तथा टीका आलंकरण, हाथों में कंकण, कान में हुंगके तथा कनर के आभूषण बनावे गये। परन्तु सबसे गहत्वपूर्ण आभूषण बेसरी है¹ जो अबोल्ले ड्रग की चर्मी हुयी है अर्थात् बाक के आभूषण को गहत्व प्रदान करी गयी है।²

बेसरी का वर्णन बिहारी सतसई में इस प्रकार मिलता है।³

“बेसरी-गोती-दुति-मलक
 परी ओठ पर आइ
 झुलो होय न चतुर त्रिय
 सरो पट पौ छवीं जाइ।”

वणीठणी की पतली सुफोमल जंघलियों में अँगूठी, छथेलियों में गहावर, हाथ में पफड़ी आर्द्ध-विकसित पन्नाल पंखुड़ी को अंकित किया गया है।⁴

लक्षण सभी चित्रों में नाविका को बहुमूल्य रत्न एवं गणिज्जित आभूषण, बाहों में कुलवन्द, जले में गोतियों की माला एवं रत्नज्जित सीतारंगी हार और कनर में करधनी, हाथों में चूड़ियाँ तथा पैरों में पैवनी से सज्जित चित्रण कलाकारों ने बड़ी ही कुशलता से किया है। चित्र फलक 11, 13, 15, 17, 18, 26, 30, 44, 45, 46, 47, 55।

चित्र फलक 92 में जिसमें राधा कृष्ण के साथ वृक्षों के मध्य खड़ी हैं में राधा के माथे पर शीशफूल, बाक में बेसरी, कान में कुण्डल पराये अभिव्यजित किया गया है, जले में पंचलड़ी का हार, कनर में करधनी तथा सौँह में वाजुवन्द, हाथ में

1 अतिशय विचारपूर्ण - *राजीव भारत के इतिहास*, पृ० 25

2 रामचोपाल विजयवर्णीव- *राजस्थानीय विज्ञान*, पृ० 3

3 बिहारी सतसई, दोहा 17, पृ० 3

4 Eric Dickinson - *Kishangarh Paintings*, P. 12

चूड़ियां, पटरी व कंगन पहने चित्रित है और पैरों में घुँघरू, पैजुबी भी पहनायी गयी है। इस चित्र में ये सम्पूर्ण रूप से आभूषणों से सुसज्जित प्रतीत हो रही हैं।¹ उन्मय यह लावण्य उनके आन्तरिक सौन्दर्य को और अधिक उजागर करता प्रतीत हो रहा है :-

“गानं सवारि सिहारी सुधारवि नेनी कुड़ी नू लीं छवै,
रूपी पद्माकर वा विधि और हैं, साजै सिंभार जू स्थाय को भावै।
रीझै सखि लखि राधिका को रंग वा अंग जो महनो पहिरावै।
होत यों भूषण भात ज्यों डाक पै जोति जवाहर पावै।”

पद्माकर अलङ्कार 115/3531

कवि सुवराज तथा गणीठणी का चित्र फलक 28 जिसमें विदुषी गणीठणी को रीत चर्ण की साड़ी पहने चित्रित किया गया है। कवि राजकुमार जोनिया चरित्र धारण किये हुये पूजा ने व्यस्त हैं। वे सांसारिक गोट गया से मुक्त होने के बाद भी थोड़े बहुत आभूषण पहने हुये हैं।

राधा के समान कृष्ण को भी विभिन्न आभूषणों से सुसज्जित किया गया है। चित्र फलक 92 नीलवर्ण कृष्ण के पहले ने लम्बा पैरों तक सीतारागी तथा गोती का पंचलड़ी वाला छार तथा थाली में गोती के शङ्खुबंद का अंकन है। उनकी पगड़ी को विभिन्न रत्नों से सुशोभित किया है। किशनगढ़ के चित्रों में पगड़ी को विशेष रूप से अलंकृत किया गया है। कृष्ण के अलावा अन्य राजकुमार व राजाओं की पगड़ी को रत्नाजड़ित आभूषणों से सुसज्जित किया है। चित्र फलक 18, 24, 27, 34, 55।

चित्र फलक 7 में कृष्ण बौँठ में चूड़ा पहने हैं। छीरे पन्ने से जड़ा मुकुट धारण कर रहा है जैसा कि उस समय शासक वर्ग धारण करता था² तथा कमर में करधनी का अंकन है।

“गवलील सरोरुठ अगवि, केसरि रंग दुपुल प्रभा सरसैं।

उरगाहर के बस संगुत, चास सिखावि के छार लसैं।”³

आभूषणों के समान शरीर के विभिन्न अंगों को रंगना तथा केश विन्यास करना भी प्रसाधन रूप में शृंगार का एक अंग माना गया है। आदिकाल से ही शरीर के अंगों को रंगने की प्रथा मानव मूल में रही है।⁴ प्राचीन काल में आभूषणों के अभाव में इनका प्रयोग करने अलंकरणपूर्ण किया जाता था। दैत रंगने के लक्ष्मण में कवि कालिदास के काव्य में विभिन्न स्थानों पर इसका वर्णन मिलता है। भारतीय साहित्य में अनेक शृंगारिक कवियों ने देहरंजन के अनेक उदाहरण अपनी शृंगारिक रचनाओं में प्रस्तुत किया है। हाथ, पैरों में नैहदी रचाने, गलावर लगाने की प्रथा तथा माथे पर सुहाव बिन्दी, होठों पर लाली, गस्तक पर चन्दन लेप आदि लगाने की प्रथा प्राचीन काल से ही मिलती है। इसके अतिरिक्त विभिन्न प्रकार के केशविन्यास कलाकार के लिये नये रूपों का सृजन करने में सहायक रहे हैं। विशिष्ट प्रकार की मुखमुद्रा प्रदर्शित करने के लिये विभिन्न प्रकार की अलंकारविद्या चित्रित की गयी हैं जो उसी विशिष्ट शैली की पतञ्जल

1 M.S. Randhawa - Indian Miniature Painting, P. 5

2 Francia Brunel - Splendour of Indian Mimature, P. 43

3 डॉ. लल्लन राव - *रीतिरसलील हिन्दी साहित्य में उल्लिखित वस्तुअभरणों का अध्ययन*, पृ० 177

4 Dr. B.N. Sharma - *(नैषधचरित) Social & Cultural History of Northern India*, P. 7

एक बर्ती है। आभूषणों के रागान् शरीर के विभिन्न अंगों के आलेपन का चित्रण भी कलाकारों ने अपने चित्रों में दर्शित किया है¹ :-

- 1 मांग: केशों के मध्य इसमें सिन्दूर भरा जाता है। यह सुष्ठु का सूचक है।
- 2 टीका तिलक: दोनों भौंहों के बीच सिन्दूर अथवा चन्दन का चिन्ह।
- 3 छाप: यह पंथीय चिह्न है जो चन्दन के लेप से लगाया जाता है।
- 4 मछावर : इसे हथेलियों व तलुओं में लगाया जाता है।
- 5 अंजन: गेहों में लगाया जाता है।
- 6 गेंहदी: इससे हाथ पैरों के बज रंगे जाते हैं। यह मध्य सत्रहवीं शताब्दी से आने राजपूत चित्रांगन में प्रयुक्त हुआ है।
- 7 बुध्वा: यद्यपि प्रचलन में था परन्तु चित्रण में नहीं मिलता है।

चित्र प्लेट 30 में सदा के चित्र ने उनके माथे पर गिन्दी, आँखों में काजल, होठों पर लाली, हाथ में गेंहदी स्पष्ट रूप से अभिव्यक्ति हो रही है। जो उनकी सौन्दर्य वृद्धि में भार पड़ लगे रहे हैं। गेंहदी के लिये गतिराज कहते हैं² -

“गिरी अथर अंजन नख गेंहदी पन् अलपामि
तब पंचन के आभरण नीतिपस्त पहिचामि”

अलक शतक पृ 6 2/13/1

परिधान

परिधान या वेशभूषा भी अलंकरण की भाँति सौन्दर्य सज्जा बढ़ाने में सहायक होते हैं। वस्त्र धारण करना मनुष्य का स्वभाव बन गया है। वास्तविकता से ही वह उनके उपचोम का इतना अभ्यस्त हो जाता है कि अपने से अलग उन पर सोचने विचारने की आवश्यकता का अनुभव नहीं होता। वास्तव में मनुष्य सुन्दर वस्त्र धारण करके अपनी आत्मा अभिव्यक्ति करता है। वह इनके द्वारा स्वयं को दूसरे के समक्ष सुन्दर से सुन्दर रूप में प्रस्तुत करना चाहता है। इसके अलावा हम किसी भी युग की सभ्यता, प्रवृत्तियाँ, परिधान, प्रचलन के द्वारा स्पष्ट रूप से अनुभावित कर सकते हैं।³ यों तो वेशभूषा का इतिहास अति प्राचीन है। सभ्यता के साथ शरीर-शरीर वस्त्रालोक्य का भी विकास होता गया। सिन्धु घाटी की सभ्यता के इतिहास में सर्वप्रथम वेशभूषा का उल्लेख मिलता है। खुदावी से प्राप्त की मूर्तियों को दुशाला ओढ़े तथा सिर पर टोपी पहने दिखाया गया है।⁴

कलाकार वेशभूषा के द्वारा चित्रों में सजाकारों को नति, सौष्ठव, सुन्दरता व

1 W. G. Archer - Indian Collection, P-27

2 गतिराज रसराज, पृ 114, 190 2721

3 Charles Fehre - A History of Indian Dress, P. 1

4 सदा कुमुद मुखर्जी - लिङ्ग सभ्यता, पृ 19

प्राण प्रदान कर सकने में सक्षम होता है। यहाँ स्त्रियों तथा पुत्रों की वेशभूषा में अत्यधिक विविधता पायी जाती है। इनके ये रूप भारत में अलग-अलग काल से भिन्न-भिन्न रहे हैं। वस्त्रों की विभिन्नता की दृष्टि से मध्यकाल विशेष महत्व रखता है। इस समय तक भारतीयों ने बहुत सारे वाह्य प्रभावों को आत्मसात कर लिया था। इस प्रकार भारत में वस्त्रों की प्राचीन परम्परा तथा विदेशी प्रभावों से आयी वेशभूषा में इस्लामी व तत्कालीन भारतीय चलन के आवश्यकतानुसार इन्होंने परिवर्तन तथा संशोधन करके इन्हें कलाकारों ने अपने चित्रों में उकेरा। इस समय के बने तमाम चित्र इसके साक्षी हैं। फिशनबग के वस्त्राभूषण विशेष प्रभावशीलता लिये हुये हैं।

फिशनबग शैली के चित्रों में स्त्रियों के पहनावे में विशेष लहंगा, चोली तथा पारदर्शी आंगन तथा कहीं-कहीं साड़ी का अंकन मिलता है। चित्रकारों ने स्त्री परिधानों को लघुपूर्ण फहरावों के माध्यम से सपाकारों को विशेष नति एवं गुद्गु को लोच प्रदान किया है।¹ चित्र फलक 5, 11, 12, 30 इत्यादि चित्रों में लहंगा, ओढ़नी आदि को पारदर्शी बनाया गया है। ओढ़नी के नीचे से तंग कमी चोली, क्षीण कटि तथा लहंगे के नीचे से तंग पायजामा झलकता दिखायी दे रहा है जो भारी आकृति से शोभा प्रदान करता सा प्रतीत हो रहा है। चित्रकारों ने अधिकतर चित्रों में विशेषकर लहंगे तथा चुन्नी को विभिन्न प्रकार के गनीहारी रंगों से बेस्यूटे व ज्वागितीय डिजाइनों से अलंकृत किया है।² चित्रों में पारदर्शी ओढ़नी तथा लहंगे की किनारी को विशेष महत्व दिया गया है जो वस्त्रों के सीन्वर्ग को और अधिक बढ़ाते हैं। चित्र फलक 30, 44 में चित्रकारों ने बन्नेज के आकर्षक डिजाइनों को बड़ी गहराता पूर्वक चित्रित किया है। बन्नेज के दो परम्परागत रूप प्रचलित हैं - थार चोला और चुनरी।³ कलाकार डिजाइनों के अनुसार ही इन दोनों में से एक का अंकन करते थे। इस प्रकार लहंगा, चोली व ओढ़नी स्त्रियों की एक सुन्दर पोशाक मानी जाती थी। आज भी राजस्थान की कुछ जातियों में इस पोशाक का प्रचलन मिलता है।⁴

यद्यपि फिशनबग के चित्रों में स्त्री की वेशभूषा में लहंगा, चुन्नी व चोली का ही अधिक अंकन हुआ है परन्तु कहीं-कहीं साड़ी को भी चित्रित किया है। प्राचीन काल में साड़ी सफ़ा ढंग से पहनी जाती थी जो केवल अधोवस्त्र का काम करती थी।⁵ प्रारम्भिक राजस्थानी चित्रों में हगों साड़ी ओढ़नी के रूप में दिखायी पड़ती है।⁶ फिशनबग शैली के कुछ चित्रों में जो प्रायः अद्वयरुही शर्ती के हैं। साड़ी को बहुत कुछ आधुनिक ढंग से पहना चित्रित किया है। साड़ी का एक भाग स्तर के रूप में प्रयुक्त कर उसका कुछ भाग आगे खोस लिया जाता था तथा दूसरा सिरा जिसे आंगन कह सकते हैं बाईं भुजा के ऊपर या नीचे होता हुआ सिर के ऊपर होकर बाहिने कंधे को ढकता हुआ बायें कंधे पर झूलता था।⁷ चित्र फलक 28 में गणीतणी को इसी प्रकार पीली

1 M.S. Raudhawa - Indian Miniature Painting, P. 51

2 राजस्थान रैन्य श्री राजमिथाल मिर्सा-अभिलेखन कला, भाग-2, डेनचन्द जोरस्थानी-फिशनबग शैली, पृ 96

3 डा. लखन राव - ऐतिहासिक हिन्दी साहित्य में उल्लिखित वस्त्राभरणों का अध्ययन, पृ 91

4 डा. रामनाम - मध्यकालीन भारतीय कलाओं और उनकी विकास, पृ 46

5 राजमिशोर सिंह एवं भीमती उपा खादव - प्राचीन भारतीय कला एवं संस्कृति, पृ 40

6 मोतीचन्द - प्राचीन भारतीय वेशभूषा का इतिहास, पृ 17

7 वही, पृ 17

साड़ी पहने अंकित किया है। कभी-कभी दाहिनी ओर झूलने वाला छोर दाहिने से वक्षस्थल को ढकते हुये कटि में बायें ओर खोस लिया जाता था।¹ ऐसा चोली या अंगिया न पहनने पर किया जाता था। आज की भाँति उस समय भी स्नान, पूजा, पानी लेने या दूसरे श्रम साध्य कार्यों में भी आंचल के छोर को बाईं ओर खोस लिया जाता था। इस प्रकार साड़ी अकेले ही अधोवस्त्र, वक्षोदेश को ढकने तथा शिरोवस्त्र आदि सबका कार्य करती थी। चित्र फलक 8 में नायिका को गुलाबी साड़ी पहने अंकित किया है। एक अन्य पवित्रारवि को लाल रंग की साड़ी पहने अंकित किया गया है। कुछ चित्रों में स्त्रियों को पूरी गाँठ की कंचुकी तथा लहंगे को गिलाकर नवी पोशाक का अंकन मिलता है जो स्त्रियों की पूरी पोशाक होती थी। यह टमरों से नीचे पैरों तक बनावी जाती थी। सम्भवतः यह गुनल प्रभाव था।² प्रारम्भ में यह गुस्तिलग स्त्रियों का सम्मानित पहनावा था परन्तु बाद में यह नटीकियों की पोशाक के रूप तक सीमित रह गया था। चित्र फलक 4, 21 आदि चित्रों में इस तरह के अलंकृत वस्त्रों का चित्रण किया है तथा इस तरह की पारदर्शी पोशाक का भी अंकन हुआ है। चित्र फलक 4, 5 में कुछ स्त्रियों के शिर पर टोपी का अंकन हुआ है जो गुनल प्रभाव है। पुरुषों की भाँति गठिलाओ की पोशाकों में पटके का अंकन मिलता है। इसमें ओढ़नी या साड़ी को जाने चुकाट देकर इस प्रकार खोस लिया जाता था कि उससे पटके का श्रम होने लगता था।³ किशकगढ़ शैली के लगभग सभी चित्रों में ओढ़नी के कुछ भाग को पटके के रूप में अंकित किया गया है।

पुरुषों के पहनावे में लग्ना जागा व पायजाग का अंकन अधिक मिलता है जो कि सनसामयिक वेशभूषा पर आधारित था। परन्तु शाही वेशभूषा के रूप में पन्दी या लफे तथा जागा का ही चित्रण हुआ है। जाने के ऊपर कमलबन्ध और पैरों में पायजाना पहने चित्रित किया गया है। जागा इस समय राजपूत काल की एक सम्मानित वेशभूषा मानी जाती थी। यह पूरी गाँठ का स्त्रियों के पेशवाज जैसा पहनावा था।⁴ उस समय जागा आदि वेशभूषा के साथ उत्तरीय नहीं लिया जाता था। परन्तु परम्परा श्रिय सामान्य जनता के बीच इसका प्रयोग अवश्य रहा होगा।⁵ चित्र फलक 2, 9, 10, 34, 36 आदि चित्रों में इस शाही पोशाक का चित्रण मिलता है।

चित्र फलक 20, 37, 42, 101 आदि चित्रों में कृष्ण को भी राजकुमार के समान जागा पहने चित्रित किया गया है। चित्र फलक 35 में कृष्ण को जाने के साथ-साथ उत्तरीय पहने अंकित किया गया। इस समय आज जनता में जाने का प्रचलन अधिक नहीं था। इस तरह का कोई चित्र प्राप्त नहीं होता है।⁶ उस समय जाने के नीचे तंग पायजाना पहनने का प्रचलन था जिससे कि इन चित्रों में चित्रित है। चित्र फलक 25, 34, 38 आदि। कुछ चित्रों में धोती का प्रयोग भी मिलता है परन्तु धोती का अंकन अधिकतर कृष्ण के वस्त्र के रूप में हुआ है।⁷ जिसे अधिकतरतः पीला बनाया गया है। इसे पीताम्बर

1 राजकिशोर सिंह एवं भीमरी उषा नादय - *प्राचीन भारतीय कला एवं संस्कृति*, पृ० 50

2 A.K. Swamy - *Mughal Painting*, P. 34

3 डा. लल्लु राय - *रीतिरचनीय हिन्दी साहित्य में वस्त्रभरणों का अध्ययन*, पृ० 10

4 वही, पृ० 103

5 अत्रियेय विद्यालंकार - *प्राचीन भारत के वस्त्रावली*, पृ० 50

6 Dr. Samhendra - *Splendid Style of Kishangarh*, P. 40

7 N.L. Mathur - *Indian Miniature Painting*, P. 50

वस्त्र भी कटा गया है। राड़ी की ही भाँति धोती का प्रचलन भी अत्यन्त प्राचीनकाल से मिलता है। कृष्ण के परम्परागत वस्त्र के रूप में धोती को प्रायः पीछे ही रंग से अंकित किया है। चित्र फलक 11, 12, 19, 31, 32। कुछ चित्रों में धोतियों को अलंकृत भी किया गया। चित्र फलक 7, 13, 26, 31, 39। इसके अलावा जन्मसागान्य लोगों को भी धोती पहने चित्रित किया गया है। चित्र फलक 3, 6, 22 आदि धोती के साथ ऊपरी वस्त्र उत्तरीय का अंकन भी मिलता है। धोती की भाँति यह भी भारतीयों का प्राचीन वस्त्र है।¹ प्राचीन समय में धोती के साथ ऊपरी वस्त्र के रूप में उत्तरीय को लिया जाता था। प्राचीन काल की मूर्तियों व अजन्ता के चित्रों में इसे अत्यन्त कलात्मक ढंग से लेने का अंकन मिलता है।² राजस्थान की लगभग सभी शैलियों में इसका अंकन मिलता है परन्तु दलारी वेशभूषा के रूप में इसका उल्लेख विरल ही मिलता है। अधिकतर चित्रों में कृष्ण के शरीर के ऊपरी भाग को गन्ध ही चित्रित किया गया है परन्तु चित्र फलक 1 में उन्हें पारदर्शी कुर्ता या अंगरखा पहने दिखाया गया है। जिसमें अक्सर नीलवर्ण शरीर स्पष्ट रूप से झलक रहा है। पुरुषों की वेशभूषा में धोती व जामे के साथ-साथ पटका, पगड़ी व गुफुट का प्रचलन भी मिलता है। पटका कमरबन्ध बाँधने का प्रचलन भी धोती के ही समागम शास्त्र में अत्यन्त प्राचीन है। यह गुरुत्वपूर्ण से जामे के ऊपर कमर से बाँधा जाता था।³ चित्र फलक 2, 9, 10, 24, 25, 34, 36, 101। वस्तुतः फेंदा या पटका गुरुत्व से सैनिकों के लिये था जो जागा या अधोवस्त्र को अस्त्वस्त्र होने से बचाने के साथ ही हथियार आदि लटकाने के उद्देश्य से धारण किया जाता था। भाद में यह वेशभूषा का अंग हो गया।⁴ इस समय तिर पर प्रायः गुमीली पगड़ियाँ व गुफुट को चित्रित किया गया है। गुफुट का अंकन प्रायः कृष्ण के चित्रों में ही हुआ है। वास्तव में इस समय सम्पूर्ण प्रजभाषा साहित्य की भाँति चित्रों में भी कृष्ण को बायक माना गया है। अतः गुफुट का उल्लेख कृष्ण के लिये स्वाभाविक है।⁵ चित्र फलक 7, 13, 31, 41, 42। इन चित्रों में अंकित गुफुट के उपर मोरपंखों के आकार का अलंकृत फलंगी का अंकन हुआ है। इस शैली के चित्रों में पगड़ियों को कलाकारों ने अत्यन्त अलंकृतता से अंकित किया है। जिसमें मोती की लड़ियों के साथ ठीरे, जवाहरात लगाये जाते थे। उस पर बड़ाऊ सिरपेंच या फलंगी जैसा छाँसा जाता था। जामे की भाँति यह भी सम्पूत कालीन शाही वेशभूषा का एक अंग था। आज भी इस प्रकार की पगड़ियों का प्रचलन राजस्थान के अनेक भागों में देखा जा सकता है।⁶ श्री कृष्ण के अनेक चित्रों में इस प्रकार की अलंकृत ग्रीष्मिया, श्वेत आदि विभिन्न रंगों की पगड़ी का अंकन मिलता है। चित्र फलक 1, 19, 26, 27, 29, 37, 38, 101 आदि।

चित्र फलक 9, 10, 25, 34, 36 आदि चित्रों में राजकुमारों व राजाओं को विभिन्न अलंकृत पगड़ी के साथ सज्जित किया है। सामान्य दलारी लोगों के साथ भी पगड़ी का अंकन किया गया है परन्तु ये पगड़ियाँ बड़ाऊ और कीमती न होकर सादी होती थीं। जैसाकि चित्र फलक 2, 3, 36 में अभिव्यक्त हो रहा है। इन चित्रों में अंकित अधिकतर पगड़ियों के पीछे हल्का सा लटकता अंकित किया जाता था। कुछ चित्रों में पुरुषों

1 डा० मोती चन्द्र - प्राचीन भारतीय वेशभूषा, पृ० 31

2 राजकिशोर एवं श्रीमती उमा माधव - प्राचीन भारतीय कला एवं संस्कृति, पृ० 40

3 W. G. Archer - Indian Collection, P. 40

4 R.K. Mukherjee - The Culture and Art of India, P. 35

5 M.S. Randhawa-Indian Miniature Painting, P. 35

6 सुखवीर सिंह बहलील - राजस्थान के शिल्प-विद्या, पृ० 35

7 राय कृष्णदास - मध्यकालीन विजयसिंह, पृ० 30

को जूते पहने भी अंकित किया गया है। यद्यपि इस समय के साहित्य में पुरुषों के लिये जूतों का उपयोग नहीं मिलता परन्तु चित्रों में इनका अंकन मिलता है। प्रायः उन चित्रों में ही जूतियों का अंकन मिलता है जिसमें जागे का चित्रण हुआ है। चित्र फलक 9, 10, 25, 34 आदि। ये सभी जूतियाँ आगे से मुछीली बनायीं गयीं हैं।

इस प्रकार किशनगढ़ शैली के चित्रों में तत्कालीन प्रचलित सभी वेश-भूषाओं का अंकन दृष्टिगोचर होता है। पुरुषों के झूलते मुहम्मद शाही जामे तथा मुंगिया श्वेत जैसी पगड़ी के साथ धोती व उत्तरीय का अंकन है तो महिलाओं में जैसी चोली में कसे चक्क, उसके ऊपर ओढ़ी पारदर्शी चुन्नी, लम्बे तुन्वटदार लहंगे से आवृत किशनगढ़ी लपटौदवा सदा की बराबरी सी करती लगती है।

पृष्ठभूमि

काज एवं चित्रकला में विषय के अनुकूल चित्रण कर कलाकार अपने भावों की कलात्मक अभिव्यक्ति करता है। चित्रकार शिल्प कौशल में चाहे फितवा दक्ष हो परन्तु जब तक वह वस्तुओं व प्रतीकों का चयन नहीं करने, यह कलाकृति का निर्माण नहीं कर सकता। वस्तु चयन किसी भी देश के काल और परिस्थितिजन्य वातावरण पर निर्भर करता है।¹ चित्रकार सदैव अपने वातावरण से बचे-बचे भावों का चयन करता है और अपनी अभिव्यक्ति को कलात्मक सौन्दर्य से पूरित करके एक कृति के रूप का चित्रण प्रस्तुत करता है।² इसी क्रम में चित्रों में पृष्ठभूमि का चित्रण एक गहत्वपूर्ण उपादान है। वास्तव में माधव हृदय सौन्दर्य प्रेमी और चित्रकार सौन्दर्य का उपासक होता है। सौन्दर्य की सुन्दरता अभिव्यक्ति ही कला है। चित्रकला के माध्यम से ही कलाकार प्राकृतिक सौन्दर्य और गनुष्य के अन्तः सौन्दर्य को व्यक्त करता है। इस प्रकार कला व प्रकृति एक दूसरे में समाविष्ट हैं। कला मानवीय गतिस्थाप की प्रतिक्रियाओं को वातावरण में अपने ढंग से व्यक्त करती है। कलाकार प्रकृति को अपनी अभिव्यक्ति का साधन उपस्थित करता है क्योंकि प्रकृति का सौन्दर्य उसे कलासृजन की प्रेरणा देता है। रंग, रेखा, आकृतिस्वरूप सौन्दर्य के तत्त्व सभी प्रकृति प्रदत्त हैं।³ यद्यपि प्रकृति के इस विराट प्रोबण में चित्रकार की अभिव्यक्ति सीमित रूपों में ही अभिव्यक्ति हुनी है। इससे कलाकार की अस्पष्टता और ईश्वर की सर्वज्ञता का अनुभव स्पष्ट हो जाता है। इसी कारण जबकि प्रसाद ने कहा है ⁴

‘यह विराट था दिन घोलता गया रंग भ्रमों को आज
कौन हुआ यह प्रश्न अचानक और कौतुहल का राज।’

सर्वसंचितमान की इस अलौकिक कृति को देखकर कलाकार आनन्दित हो उठता है और प्रकृति में क्षण-क्षण होने वाले परिवर्तनों को चित्रित करने का प्रयास करता है। प्रातः कालीन लालिमा, गह्यान्ह की सुन्दरता, सायंकल का सूर्यास्त, तारों से टिमिलिलाती रात्रि की शान्ति आदि प्रत्येक क्षण अपार सौन्दर्य का प्रदर्शक है।

1 R.K. Mukherjee - *The Culture and Art of India*, P. 5

2 बी. एच. वर्मा - *कोलामित चित्रकला परम्परा*, पृ 100

3 सचीशजी शुद्ध - *कलासृजन*, पृ 10

4 जयशंकर प्रसाद - *कल्याणम्*, पृ 20

राजस्थान के चित्रकारों ने अपने भावों की अभिव्यक्ति के लिए चित्रों की पृष्ठभूमि का अंकन दो प्रकार से किया है परेखू तथा प्राकृतिक पृष्ठभूमि। किशनबढ़ की चित्रकला में दोबो प्रकार की पृष्ठभूमियों का अंकन मिलता है जो तत्कालीन स्थिति का परिचायक है¹ किशनबढ़ के कलाकारों ने प्रकृति की गणोद्योगी छटाओं को अपनी कलाकृतियों में उतारने का प्रयास किया है। चित्रों में चर्चित प्राकृतिक दृश्य देखने वालों को भावविभोर कर देते हैं। चित्रों में कलाकारों ने एक प्रकार से स्थानिक संसार की अभिव्यक्ति की है।²

भारतीय चित्रकारों ने प्रारम्भ से ही चित्रकला में प्रकृति को महत्व दिया है। अजन्ता की बुफा, मध्ययुगीन शैलियाँ, जैन, पाल, राजपूत, पद्मड़ी शैलियों के चित्रकारों ने लता, पेड़, पौधे, नुक्तो तथा बारहमासा आदि ऋतुओं को अपने चित्रों में स्पष्टतः सजीव अभिव्यक्ति प्रदान की। गुजराती में भी जहाँगीर ने प्रकृति का विवरण करते हुये पशु-पक्षियों की भौतिक सुश्रुता की अभिव्यक्ति को परमात्मनन्ददायिनी कहा।

जापानी कला में प्राकृतिक क्रिया को चित्रकार के अस्तित्व की आत्मिक प्रतिक्रिया का परिणाम बताया गया है।³ इस आत्मिक प्रतिक्रिया का परिणाम किशनबढ़ शैली के चित्रकारों द्वारा बनाये गये चित्रों में मिलता है। यही कारण है कि किशनबढ़ का प्राकृतिक परिवेश उनकी प्रत्येक कृति में स्थित होता है। किशनबढ़ की भौगोलिक संरचना, पर्यट श्रृंखलायें, झीलें, सरोवरों इत्यादि का अंकन चित्रों में देखने को मिलता है। कलाकारों ने प्रकृति का अवलम्ब लेकर अपने उद्धारों को उसके सुन्दर परिवेश के माध्यम से व्यक्त किया है। उनके हृदय की कोमल भावनायें उनके ब्रह्मिक स्पर्श से जीवन्त हो उठीं। जीवन के विभिन्न पक्षों का चित्रकला में स्थान मिला।³ चित्रकारों ने दरबारी जीवन से लेकर प्रणय गथाओं तक, बारहमासा से लेकर सगमाता तथा गायिकावेद तक, सांगाण्य जनजीवन से लेकर कथाचित्रों तक, सभी प्रकार के चित्रों में प्रकृति का अंकन मिलता है।

कलाकार विराट प्रकृति की गतिशीलता के किसी एक क्षण को ही बाँधने का प्रयास कर पाता है। परन्तु उसी क्षण की अन्तर्गत अनुभूति की अभिव्यक्ति चित्रकार को दृष्टा बचाती है और यही दृष्टा अपनी भावनाय दृष्टि से सीमित साधनों में प्रकृति के सौन्दर्य को अभिव्यक्ति करता है। किशनबढ़ शैली के चित्रों में अधिकतर प्रकृति के इन तत्वों का समावेश हुआ है-

1. वृक्ष- कदम्ब, आम, तमाल, खजूर, पलाश, केवड़ा, कदलीवृक्ष, इत्यादि।
2. लता व पुष्प - चम्पा, केतकी, जूही, चनेली, बेला, माधवी, हरसिंवार, मोरच इत्यादि।
3. पशु-पक्षी - कोयल, खंजब, पपीहा, तोता, गैना, मयूर, टंस, बाब, कपोत, चक्रे सारस, किरण, चाबल, बाब इत्यादि।
4. अन्य प्राकृतिक तत्व - बकरी, सरोवर, झील, झरने, पहाड़, चन्द्रमा, आसमान, तारे, इत्यादि।

1 डा. जयसिंह नीरज - राजस्थानी चित्रकला और हिन्दी कृष्ण काव्य, पृ 229

2 प्रेम चन्द्र जोस्वानी - राजस्थान की लघु चित्रशैलियाँ, पृ 90

3 कृष्ण आनन्द राव - राजस्थान में राजमाता परम्परा, पृ 40

वस्तु का चित्रण किसी भी कलाकार के लिए एक प्रमुख कलात्मक है। जिसमें कलाकार स्वच्छन्द प्रकृति एवं घरेलू वृक्षभूमि का चित्रण कर भावभूमि तैयार करता है और उसमें वाक्क नायिका के भावों को अभिव्यक्त करने का प्रयास करता है। यहाँ के प्राकृतिक वातावरण के सौन्दर्य के हरितमयी मनोरमा का चित्रण सभी चित्रों की वृक्षभूमि में विशेष रूप से नियोजित किया है।¹ यहाँ की वनस्पति पेड़-पौधों के अंकन में ब्यर्थता परिलक्षित करने के लिए चित्रकार ने उनके सरल रूप को रेखाओं के माध्यम से दर्शाया है, जो ठरे वर्ण की हल्की गहरी ताबों द्वारा प्रयुक्त हुयी हैं। चित्र फलक 34, 34, 47।

किशनगढ़ के चित्रों में वृक्षों का अंकन प्रतीकात्मक रूप में हुआ है। वृक्षों के साथ देवताओं का सम्बन्ध लगभग सभी देशों में माना जाता है।² सागान्यतः वृक्ष से सृष्टि, जीवन की उत्पत्ति, विधवास तथा उत्पादन व पुनरुत्पादन का सिद्धान्त व्यक्त होता है जो जीवन की गिरन्तरता का सूचक है। वृक्षों से लिपटी लताएँ शृंगार का प्रतीक हैं। फूलों एवं फलों से युक्त वृक्ष फगना एवं यौवन को सूचित करता है। किशनगढ़ के अधिकतर चित्रों में वृक्षों को हल-मल, फलों से लदा एवं लताओं से युक्त दिखाया गया है।³ चित्र फलक 3, 32, 33, 38, 41, 43, 47, 52, 53, 61। वृक्षभूमि में फलदार वृक्षों के अलावा पुष्पों, लताओं और कुंजों को भी अंकित किया गया है। वृक्ष तथा पीछे एक क्रम से लगाये जाते थे। गण्डप के आसपास छोटे नुल्ल, लताएँ, गण्डप और सबसे पीछे बड़े वृक्षों का अंकन किया गया है। एक भाग में एक ही श्रेणी के फूल या वृक्ष लगाये जाते थे। चित्र फलक 26, 35, 33, 39, 52 इत्यादि।

किशनगढ़ सैली में पुष्पों को भी प्रतीकात्मक रूप में प्रयुक्त किया गया है। भारतीय पुष्पों में फगल का प्रमुख स्थान है।⁴ जल से सम्बन्धित होने के कारण यह आदि सृष्टि का प्रतीक रहा है। इसी से सृष्टि के देवता, ब्रह्मा तथा विष्णु व समुद्र से उत्पन्न होने वाली लक्ष्मी से इसका सम्बन्ध है। जल में रहकर गिरिस्थ रहने वाले फगल पुष्प व दार्शनिकों, धर्मियों तथा कलाकारों को ब्येष्ट रूप से प्रभावित किया है।⁵ वस्त्र अपने रूप, रंग के कारण फगल शृंगार का प्रतीक भी है। इस रूप में यह मुख, हाथ, पैर, गेज का उपनाम तथा फगदेव के पांच पुत्रों में से एक है। गिर में फगल को जीवन की प्रथम सृष्टि से सम्बन्धित माना गया है। मध्यकालीन यूरोप में यह केन्द्र से सम्बन्धित माना गया है। अतः हृदय का प्रतीक भी है। हिन्दू, बौद्ध, जैन तीनों धर्मों में इसका अंकन हुआ है। अजन्ता के चित्रों में इसका सौन्दर्य विशेष दृष्टव्य है।⁶ किशनगढ़ के लगभग सभी चित्रों में फगल दल का अंकन किया गया है। चित्र फलक 21, 27, 33, 41, 48। चित्र फलक 44 में स्वयं नायिका को झील के मध्य में चित्रित किया गया है जिसमें नायिका अपनी पतली सुकोमल उन्लियों से फगल के पुष्प को तोड़ रही है। चित्र फलक 30 में राधा अपने हाथ में फगल की पंखुड़ियों को पकड़े हुये है। कुछ चित्रों में कलाकारों ने इन्हें राधा-कृष्ण की शायी के रूप में चित्रित किया है। चित्र फलक 15, 55, 56।

1- Dr. Daljeet - *The Glory of Indian Painting*, P. 20

2 राम चरण शर्मा 'वाक्कुल' - *राजस्थान की चित्रकला*, पृ 50

3 गोविन्द लाल गुप्ता - *राजस्थान की मयुरिच सैलियाँ*, पृ 15

4 Jamola Brij Bhusiyan - *The World of Indian Miniature*, P. 20

5 वही, पृ 21

6 आर. वी. पाम्पुला - *प्राचीन भारत*, पृ 35

राजस्थानी चित्रकला में भावों को प्रदर्शित करने के लिये पशु-पक्षियों को सांकेतिक रूप में प्रयोग किया गया है। यही मुख्य शैली में इन्हें अधिक विलक्षणता के साथ प्रदर्शित किया गया है।¹ पशुओं के चित्रण में उनके प्रति किसी भी उत्सुकता के दर्शन नहीं होते बल्कि कुछ विशेष भावों के निरूपण के लिये उनका प्रयोग किया जाता है। भले ही वैचारिक रूप से उन्हें गहरा दिया जाता हो परन्तु उनका वास्तव रूप ही केवल पशुवत् माना जाता है। इससे भारतीय जनमानस में वैसी धारणा जिसके तहत पशुओं को मनुष्य की तरह ही सोचने तथा व्यवहार करने वाला माना जाता है, के स्थानान्तर उन्हें बिसर्पित करने की अवधारणा के तहत पाये जाते हैं। यह चित्रकला शैली उस पीढ़ी से सम्बन्धित है जिसने सम्पूर्ण चराचर जगत में एक ही आत्मा के दर्शन किये। इस प्रकार मनुष्य तथा पशुओं की परस्पर भावनात्मक निर्भरता की पहचान ही नहीं की बल्कि अच्छी तरह ब्रह्मचक्र पर चर्चित भी किया है। भारतीय साहित्य ने पशुओं को मनुष्य की तरह सोचते एवं आचरण करने दिखाया गया है। यही प्रवृत्ति कलाकृतियों में भी पायी जाती है।² किशनगढ़ के चित्रों में पशु-पक्षी का अंकन अपनी आत्म गौरविका लिये हुये है। चित्र फलक 40 में आत्म-आत्म पित्रों ने जन्म तोता तथा गैना का अंकन चित्रकला में प्रतीकात्मक ढंग से किया है। चित्र में सम्भवतः हमारी उपस्थिति यह दर्शाती है कि राधा कृष्ण के सम्बोधन में बंध चुकी है।³ इसी चित्र में कृष्ण के बिफट मृगयुग्म तथा सारसयुग्म नायक-नायिका के अन्धध प्रेम के रूप में प्रेरित हुये। गौर के नीलवर्ण को इस शैली में हमनी गहरा प्रदान की गयी है कि कृष्ण के प्रतीक रूप में उसे प्रयुक्त किया गया है।⁴ चित्र 48 में राधा अपनी दो सखियों के साथ स्नानगृह में हैं। राधा के समीप ही गोरों का अंकन किया गया है जो कृष्ण की सांकेतिक उपस्थिति को दर्शाती है।⁵ चित्र फलक 60 में अर्द्धनग्न नायिका को एक चौकी के ऊपर खड़े होकर अपने नीले नालों से पानी मिचोड़ते दिखाया गया है, नायिका के शीर्ष पीछे गोर का अंकन है। गोर अपनी घोंच इस प्रयास में आगे बढ़ रहा है ताकि उसके बालों से निकली पानी की धुँवों को बहण कर सके। गोर को नायिका के प्रेमी के प्रतिरूप में चित्रित किया गया है। अन्य भारतीय शैलियों में इस विषय को और अधिक कानुकता के साथ दिखाया गया है।⁶

चित्र फलक 34 में राजकुमार साहसगहल को बाघ के साथ चित्रित किया गया है। चित्र में बहोतियों के हाथों में आखेट किये गये सफेद बत्तख कई प्रकार के फलान्स या सोहन चिड़िया जैसे पक्षी का अंकन है। 'सांझीलीला' नामक चित्र में (चित्र फलक 33) में राधा के सिंहासन के समीप सारस गोर तथा लाल तोते का जोड़ा अंकित किया गया है, ये सभी सगान

1 A. K. Swamy - *Rajput Painting*, P. 69

2 भावना आचार्य - *शालीन भारत के रूप कला*, पृष्ठ 80

3 Eric Dickinson - *Kishangarh Painting*, P. 11

4 M. S. Randhawa - *Indian Miniature*, P. 52

5 वहीं, पृष्ठ 53

6 R.K. Tandon - *Indian Miniature Painting*, P. 108

रूप से आराध्यदेव कृष्ण और उनकी प्रेयसी राधा के बीच प्रगाढ़ प्रेम को इंगित करते हैं। इस प्रकार किशनगढ़ शैली में गवूर, सारस आदि पक्षी प्रेम सौन्दर्य के प्रतीक रूप में अंकित हुये हैं। वर्तमान युग ने भी गौर भारत का राष्ट्रीय पक्षी है। राजस्थान की अन्य शैलियों में भी इसका अंकन अनुपस्थित हिस्सल प्रेमी के प्रतीक रूप में हुआ है।¹ श्रीकृष्ण के चित्रों में मुकुट के रूप में गोरपंखी अभिवार्य रूप से चित्रित की गयी है। सम्भवतः यह घनस्थान के प्रेमी भयल का चिन्ह है जिसे इतना आदर दिया गया है।²

किशनगढ़ शैली के चित्रों में पशुओं में गौ, गानर, वृषभ अथवा इत्यादि का अंकन मिलता है। प्रायः सभी प्राचीन सभ्यताओं में राजचिन्ह व धर्म प्रतीक के रूप में किसी व किसी पशु का अंकन हुआ है। चित्र फलक 38 में कृष्ण के शिष्ट अंकित हरिणों का दुबल व्यास-व्यासिक के प्रेमभाव को दर्शा रहा है। चित्र फलक 47 में नाशिका को गृध्र के साथ अंकित किया गया है। चित्र फलक 28 में जो बागरीवास व वणीतणी का प्रसिद्ध चित्र है में वृषभूमि में गनी दीवार तथा वृक्षों पर उछलते-पूड़ते धानरों का सुन्दर अंकन हुआ है। किशनगढ़ शैली में अथवा धर्म चित्रित का प्रतीक माना गया है। सातक वर्ण सधारी के रूप में अथवा का प्रयोग करते थे। चित्र फलक 9, 10, 25, 74 इत्यादि। लगभग सभी चित्रों में घोड़ों की टांगे अधिकतर लालरंग की तथा ऊपरी हिस्सा श्वेत रंग से चित्रित किया गया है। मागसिंह रूप से यह उद्दाना धारणा का प्रतीक माना गया है। भारतीय चित्रकला के साथ-साथ असीरिया, रोम, यूनान, अरब, फारस, गंगोलिया, जापान आदि चित्रकला में भी इसका अंकन विशेष रूप से मिलता है।³ किशनगढ़ के चित्रों में वृषभ का भी अंकन हुआ है। चित्र फलक 25 में राजा साहसगल घोड़े पर सवार वृषभ का शिकार करते अंकित हैं। भारत में वृषभ धर्म का भी प्रतीक माना गया है। यह शिव का वाहन और वृषकों का गधु हैं। इस प्रकार यह आध्यात्मिक और लौकिक दोनों प्रकार की उन्नति का प्रतीक है। भगवान् कृष्ण के चित्रों में गायों का भी चित्रण मिलता है। हिन्दूधर्म में गायों को अत्यन्त पूजनीय माना गया है। इसलिये भगवान् कृष्ण के साथ चित्रित मिलती हैं।⁴ चित्र फलक 7 में कृष्ण सिंहासन पर बैठे अपनी नासुरी की मधुर तान से सम्पूर्ण वातावरण को सम्गोष्ठित कर रहे हैं। वृषभूमि में हरे-भरे वृक्षों तथा गायों का अंकन है। गायों की नासुरी की धुन सुनते हुए सम्गोष्ठित अवस्था में चित्रित किया गया है।

किशनगढ़ के चित्रों में वास्तु संरचनाओं से युक्त वृषभूमि का अंकन अति विशिष्ट है। जो सम्भवतः किशनगढ़ तथा रूपनगढ़ शहर से प्रेरित था। चित्रों में सागान्यतः ऊपरी हिस्से में एक बुर्ज, वाली दीवार या रेलिन्ग बनायी जाती थी। जिसके ऊपर फूलों की माला, पुष्प गुच्छ तथा झाड़ी का अंकन अवश्य होता था। भगवत के ऊपरी भाग में जालीयुक्त रेलिन्ग या दीवार का अंकन हुआ है। जाली छत में भी ऐसी ही जालीयुक्त रेलिन्ग से घेरकर उसके चारों ओर सिले फूलों व खतरों की झाड़ियां बना दी जाती थी। झाड़ियों के पीछे सुनहरा तालिमायुक्त आकाश दिखाया जाता था जिसमें फरी-फरी दूसरे मादलों का अंकन हुआ है। साथ ही पक्षियों को आकाश में उड़ते या दक्ष पर बैठे दिखाया गया है। चित्र की अबभूमि में फूलों की बखारी वा झील वा

1 Hilde Bach - Indian Love Painting, P. 82

2 गौ. के. अवलाल - कला दर्पिका, पृ 127

3 M.S. Randhawa - Indian Miniature P-47

4 R. K. Mukherjee - The Culture Art of India, P. 30

सरोवर में शिखर पुष्पों को चित्रित किया गया है। कुछ चित्रों में पृष्ठभूमि के पिछले भाग में झील का अंकन हुआ है जिसमें तैरती लाल रंग की नौकाओं का चित्रण मुख्य है। झील के उस पार के दृश्यों को सुन्दर रूप से दिखाया गया है। चित्र फलक 27, 33, 45, 48, 52, 60, 72 आदि में इस तरह के दृश्यों का अंकन मिलता है।

आकृतियाँ जो प्रायः एक चरणी होती थी¹ कभी-कभी किसी उद्यान में, किसी समतल भूमि पर और प्रायः प्रासाद या भवन के एक भाग को प्रदर्शित करने वाले दृश्यों में चित्रित होती थी। चित्र फलक 15, 50, 57, 58, 60। प्रायः चित्रों में राजमहल या भवनों का वास्तव भाग भी दृष्टिभक्त होता है। परन्तु कुछ चित्रों में महल के नीचरी भागों का भी चित्रण किया गया है। चित्र फलक 5, 28, 37 इत्यादि। इन भवनों, अट्टालिकाओं इत्यादि के अंकन में गुगल वास्तुकला का प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। संभवतः ये कलाकार गुगल वास्तुकला से प्रभावित थे।² गुगल वास्तुकला की भाँति इन दीवारों पर स्तम्भों पर भी उत्कीर्ण तैल-मूठे तथा झिजाफलों का अंकन हुआ है और रेलिंग में यही अलंकृत फटावदार जालियों का चित्रण मिलता है। पदों व चिकों पर गहरी आलेखन का अंकन मिलता है। चित्र फलक 58, 71, 78, 86, 81 इत्यादि। 'चौदवी रात' (चित्र फलक 29) नाटक चित्र में स्फुरदीप्त आकाश का चित्रण है जिसने चन्द्रमा अपने पूर्ण चरित्र पर है और उसके प्रकाश से समुद्रा नदी भी प्रकाशित हो रही है।³ नदी अर्द्धगोलाकार रूप में चित्रित है जिसमें नावों का अंकन है। चित्र में दोनों ओर संगमरमरीय अलंकृत गण्डप है जहाँ कुछ ओपियाँ बैठी हैं तथा कुछ खड़ी हैं। उनके हाथों में विभिन्न चाय बर्तनों का अंकन है। गण्डप के बीच गुगावदार संगमरमर का पुल है। पुल के पास ही फव्वारे का अंकन है। चित्र के गद्य भाग में आगने-सागने एवं दो अलान-अलग चपूतरो को दिखायेगी राधा व धृष्ण बैठे एक-दूसरे को मंत्रमुग्ध भाव से निहार रहे हैं। चित्र का सम्पूर्ण वातावरण प्रेमी युगल की उद्दीपन क्रिया में समावृत्त है।

चित्र फलक 27 में राधा धृष्ण एक गद्ययुग्म के स्वरूप में बैठे हैं। केन्द्रीय गण्डप के दोनों ओर दो संगमरमरी गण्डप बने हैं और उन गण्डपों के पीछे छे-छे दृश्यों का अंकन है। शिखर पर दूर सुगहरे चारुनी बादलों का जगावृद्ध है। इन सब की एकरसता को तोड़ते हैं गडिधर के शिखर और संगमरमर बुजबुज जो हरित समुद्र में सिर उठाते खड़े अंकित हैं⁴, गद्य गण्डप में रचित लाल रंग की चिक का अंकन है। चित्र के द्वितीय स्तर पर गुगलकाशीय परम्परा से प्रभावित फव्वारे चल रहे हैं। गहरी झीने गलगल के परिधानों में सजे राधा धृष्ण के परिधानों के ही संगाने बैठे हुए संगीतयज्ञ भी सुसज्जित है। गद्य फव्वारे का शीर्ष हाथी का शीर्ष के है, इसी के पास दो बज गुर्गियाँ तथा दो सारस का अंकन हुआ है। चित्र में सागने की तरफ बने वालफनी में दो छोटे फव्वारों का अंकन है। उसके दोनों ओर नौपियों का अंकन है जो सागने वाली अलंकृत संगमरमर की छोटी दीवार या रेलिंग पर बैठी हैं। दाहिनी ओर पांच नौपियों का एक झुण्ड है जो गद्यलियों को चारा खिला रही हैं। बीच चट्टी पर

1 Anjana Chakravarti - *Indian Miniature Painting*, P. 67

2 Philip & Rowson - *Indian Painting*, P. 35

3 Roopkha, Vol-XXV, Part 1, Banerjee - *Kashmiri Painting*, P. 19

4 यही, पृ 20

चित्रियों का एक छोड़ा चित्रित किया गया है। इस चित्र की संरचना में एक विशिष्ट अनुपात में ज्यामितीय रूपवाद है जिसमें दृष्टि भटक्ने नहीं पाती यत्कि कोन्दीय गण्डप पर टिकी रहती है।¹

चित्र फलक 53 में राधा-कृष्ण को फूलों की पर्णशाला में विश्रान करते हुए अंकित किया है। इसका प्राकृतिक परिवेश अत्यन्त मनोहारी है।² उनके चारों ओर विभिन्न प्रकार के वृक्ष आम, कोसा, कच्चा आदि का अंकन है जो सम्पूर्ण वातावरण को एक ताजगी सा प्रदाय कर रहे हैं। अवनगम में झील का अंकन है जिसमें एक बोपी कमल पुष्पों को तोड़ रही है। चित्र फलक 49 में किशनगढ़ के गुण्डेलाध झील का अंकन है जिसमें राधा-कृष्ण अपनी सन्निधियों के साथ एक बड़ी सी लालरंग की बोट में विहार कर रहे हैं। चित्र में पिछले भाग में पहाड़ों पर स्वेत रंगों के भग्नों व प्रसादों का अंकन है। आकाश आलगाबी व नारंगी रंग से चित्रित किया गया है। अवनगम का वातावरण बड़ा मनोहारी है जिसमें विभिन्न प्रकार के वृक्षों तथा पशुओं का अंकन है।

इस प्रकार इन चित्रों का अध्ययन करने के पश्चात् कहा जा सकता है कि चित्रकार की दृष्टि यही भटकती नहीं है। उसे जस भी अवसर मिलता है तो उसे व्यर्थ नहीं जाने दिया है। प्रणयी हृदय के उद्गार को प्रदर्शित करने के लिए प्रकृति एक अच्छे माध्यम के रूप में प्रयुक्त हुयी है। संयोग के दृष्ट्यों में जहाँ रंग धिले-धिले पुष्प हृदय की लालसा तथा उर्गण की झोंकी को व्यक्त करते हैं, वहीं वियोग के दृष्ट्यों में शान्त स्थिर जलाशय, स्तब्ध, पशु-पक्षी, सूखी लहरें विरली की भावनाओं का दर्पण बन जाते हैं। चित्रों में किशनगढ़ के कलाकारों ने वास्तव वातावरण में मुगल तकनीक को अपनाने जाने का प्रयास किया है, किन्तु चित्र की भावनात्मक अभिव्यक्ति ने किशनगढ़ की शृंगारिक भावनात्मक पृष्ठभूमि को पराकाष्ठा पर पहुँचाया। यही कारण है कि चित्रों में प्रेम के रहस्यवाद की झलक मिलती है।³ इसके अतिरिक्त कलाकार ने संलग्नगर के राजसी भग्नों, राजप्रसादों का स्पांकन कर भीतिक वातावरण की यथार्थता को प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है।⁴ अरण्य को स्वच्छन्दता से अंकित कर भावनात्मक स्वच्छन्दता को स्थापित किया गया है। अरण्य की पृष्ठभूमि में साध्यात्मिक वेला में आकाश में लाल और सुनहरे रंगों का प्रयोग कर के साध्यात्मिक प्रेम को पूर्णता से प्रतिष्ठित किया है। जो उसकी अपनी मौलिक विशेषता है। परन्तु प्रकृति के सुकृण से सुकृण रूप का अंकन अत्यन्त कुशलता से करने के बाद भी कलाकार मौसम के प्रभाव का अंकन सटीक ढंग से नहीं कर सका है। पत्थर वा चट्टान तथा पहाड़ियों एक ही स्वरूप धारण किये रहते हैं। उन्हे सूर्य का कोमल रश्मियों से स्पर्श गण्डित पर्वत फही नहीं दिखते हैं। यद्यपि झूबते सुख से लाल हुए आकाश की सुनहरी लालिना नदी के शान्त जल पर टुकड़ों के रूप में झिलमिलाती है। शरदकालीन सुगंध में तृणों पर चमकती उज्ज्वल ओस और रात्रि की सिन्धु चौंदनी और कुहासे की धूपछोंव उनकी सुलियन की परिधि से बाहर ही रही है।

1 Rooplekha Vol. XXV Part I, Banerjee - Kishangarh Painting, P.20

2 M.S. Randhawa - Kishangarh Painting.

3 डा० सुमनन्द - राजस्थानी राजमाला चित्र चरणपत्र, पृ० 54

4 यही, पृ० 55

चित्रों में भावों की अभिव्यक्ति

किशननगढ़ शैली के चित्र अभिव्यक्ति के कलात्मक, भावात्मक, रसात्मक, संगीतमय प्रवाह है। इस शैली के सभी चित्र पूरी तरह से भाव तथा रस में डूबे हुये हैं। वास्तव में किशननगढ़ शैली को प्रमुख रूप से पोषित करने वाले गान्धीदास महान् चित्रकार तो थे ही, साथ-साथ विद्वान् कवि भी थे। उन्हे कवि व चित्रकार दोनों एकसाथ होने के कारण ही किशननगढ़ के चित्रों में भावाभिव्यक्ति तो सर्वोपरि है ही, साथ में तकनीकी दृष्टि से भी इतने सक्षम है कि किशननगढ़ में उनके बाद कोई भी कलाकार उस तकनीकी उच्चता तक नहीं पहुँच सका।

भाव का गर्भ होता है उद्बोध, आदेम, संवेग, आवेग, इच्छा व व्यंग्य इत्यादि का अनुभाव। यह अनुभाव ही हमारी इन्द्रियों के द्वारा मन और मस्तिष्क को प्राप्त होकर आत्मा को प्रभावित करता है। भाव से रहित चित्र बिभाजन सा प्रतीत होता है और भावों की अभिव्यक्ति में किशननगढ़ के चित्तेरे कुशल सिद्ध हुये हैं।¹

किशननगढ़ के चित्रों में नेत्रों द्वारा मनोभावों की अभिव्यक्ति विशेष रूप से मिलती है। चित्र फलक 9 में राधा के नेत्र लज्जा से झुके हुये हैं और कृष्ण भावविह्वल होकर राधा की छवि को निहार रहे हैं। इसी प्रकार चित्र फलक 26 में बणीतणी एक विदुषी महिला की तरह पीला वस्त्र धारण किये गान्धीदास की ओर बढ़ रही है और गान्धीदास जोधिया वस्त्र धारण किये पूजार्त है। इन चित्रों में बणीतणी के नेत्रों द्वारा भावों को स्पष्ट किया गया है। चित्र फलक 32 में राधाकृष्ण के प्रेम के भावों की अभिव्यक्ति की झलक मिलती है। वे प्रेमालाप में इतने व्यस्त हैं कि उन्हें आस-पास की सुख नहीं है। उनके इस प्रेमालाप को देखकर सखियाँ आपस में कानाफूसी कर रही हैं तथा उन्हें दहे ही कीतुल्यपूर्ण ढंग से देख रही हैं। चित्र फलक 35 में राधाकृष्ण की संयोगवस्था का चित्रांकन है जो वनछुआ को गन्ध अपने प्रेम में लीन है। चित्र फलक 29 में राधाकृष्ण के आध्यात्मिक प्रेम की अभिव्यक्ति मिलती है। चित्र में राधाकृष्ण दोनों अलग-अलग छतों पर आगने-सागने बैठे हुये चित्रित किये गये हैं तथा दोनों के नेत्रों से प्रेम के भावों की अभिव्यक्ति हो रही है।

किशननगढ़ के चित्रकारों ने वायक-वाचिकों की शृंगारिक लीलाओं की अभिव्यक्ति में ही विशेष रुचि ली है। प्रायः वायक-वाचिक के रूप में राधाकृष्ण को सुन्दर नौकाओं में जलाविहार करते हुये चित्रित किया गया है तथा मिलनस्थली के रूप में कुँवों, बतिकाओं के झुरमुटों या सघन वृक्षों से आच्छादित पीठिकाओं व नदियों का चयन किया है।²

चित्रों में भावों की अभिव्यक्ति में किशननगढ़ के कलाकार कुशल चित्तेरे सिद्ध हुये। कलाकारों ने गान्धीदास व बणीतणी के प्रेम को राधाकृष्ण के माधन्य से व्यक्त किया है। यद्यपि इन चित्रों में प्रेम व भावित भावना का ही चित्रण विशेष रूप से हुआ है परन्तु किसी-किसी चित्र में क्रोध, हार, उद्विग्नता आदि भावों की अभिव्यक्ति भी देखने को

1 राजगोपाल किशननगढ़ - राजस्थानी चित्रकला पृष्ठ 2

2 डा. जनसिंह नीरज - राजस्थानी चित्रकला और डिब्बी कृष्ण काव्य पृष्ठ

मिलती है। चित्र फलक 12 में जितनी आकृतियों का अंकन है वे सब अलग-अलग भावों की अभिव्यक्ति करती हैं। होली के इस चित्र में कृष्ण राधा के ऊपर बाल रंग का गुलाल फेंक रहे हैं और राधा स्वयं को कृष्ण से बचावे की चेष्टा में जानबूझ कर पृथ्वी पर फिसलकर गिर पड़ी हैं¹। एक तरफ खड़ी स्रियां जो पानी भरने जा रही थीं वे भी इस झीझ का आनन्द उठाते हुये इस हास-परिहास में समिगलित हो गयीं। बेतों व भू की भंगिमा ने राधा के मुख पर शोरजी व चपलता का भाव अभिव्यक्ति कर दिया। प्रस्तुत आकृतियों का शरीर सौष्ठव, सुष्ठुगार मुद्राकृति की सुघड़ता, त्वचा की गुलाबी रंगत इस चित्र में दर्शनीय हैं।

इस प्रकार फिशबगढ़ शैली के चित्र भावों की अभिव्यक्ति की दृष्टि से अत्यन्त उच्चकोटि के हैं, जो भावों की प्रस्तुति में पहाड़ी शैलियों के समकक्ष पहुँच जाते हैं। आकृतियों की मुद्राकृतियां, भाव भंगिमायें, मुद्रायें आदि उनके मनोभावों को इतने स्पष्ट रूप से दर्शाती हैं कि चित्र की घटना का विवरण बिना बताये ही समझ में आ जाता है। बि: संबद्ध भावों की अभिव्यक्ति में फिशबगढ़ के चित्र विशेष स्थान रखते हैं।



पंचम अध्याय

- (a) किशनगढ़ चित्रशैली की विशेषताओं का मूल्यांकन
- (b) आधुनिक चित्रकला पर किशनगढ़ चित्रशैली का प्रभाव
- (c) उपसंहार

पंचम अध्याय

किशनगढ़ चित्रशैली की विशेषताओं का मूल्यांकन

राजस्थान की लघुचित्र शैलियों में किशनगढ़ शैली का विशिष्ट स्थान है। यह कलात्मक दृष्टि से इतनी समर्थ, सशक्त और आकर्षक है कि इस शैली में बने चित्र दर्शकों की दृष्टि को बरबस अपनी ओर खींच लेते हैं। अपने आकर्षक एवं गतिमान रेखा सौन्दर्य, रसमग्न मनोहारी रंग योजना तथा लावण्यमय संयोजन वैशिष्ट्य के कारण किशनगढ़ शैली के चित्र न केवल भारत में बल्कि विदेश भर में प्रसिद्ध हैं। काव्य

तथा कला का जो अद्वितीय संगम इस शैली के चित्रों में देखने को मिलता है, वह अद्वितीय है।

कृष्ण भक्ति की अजस्र भक्तिधारा से सभी किशनगढ़ शैली में, नागरीदास ने कृष्ण और राधा का मानवीयकरण मनुष्य की आदिम भावना का पुरुष का नारी के प्रति तथा नारी का पुरुष के प्रति आकर्षण का चित्रण बड़े ही स्वाभाविक रूप में किया है। वास्तव में इस शृंगार के कथागर्भों का आदि द्विचित्र आभिर आदिग जाति का असीम सत्ता में विश्वास स्वर्ग के संरक्षक कृष्ण को पुरुष रूप में तथा उनकी संश्लिष्ट राधा का निरूपण प्रकृति के रूप में किया था, जिसका निरूपण नागरीदास एवं अन्य कलाकारों द्वारा विभिन्न रूपाकारों एवं कथागर्भों के दो हजार वर्ष पश्चात् रसमय कवित्वों में हुआ।

इस समय वैष्णवधारा भारतीय जनमानस के लिये आध्यात्मिक अनुभूति सिद्ध हुई क्योंकि मानवीय भौतिक आयागों पर आधारित होते हुये भी आध्यात्मिकता से पूर्ण यह वैष्णवधारा ईश्वरीय अनुभूति की धारणा के पूर्ण निष्कट था। निर्गुण धर्म की अनुभूतियाँ जो साधारणजन की समझ से परे थी यहाँ यह समुप भक्तिधारा उनके दिशा-निर्देश बनीं। बौद्ध सहजवादिनों की साधना में जो स्थान शक्ति व शिव का है, वही स्थान वैष्णव की सहज साधना में राधा व कृष्ण को प्राप्त है। सगुण संसार में नारी मात्र राधा तत्त्व तथा पुरुष मात्र कृष्ण तत्त्व का प्रतिनिधित्व करती हैं। कृष्ण रस है तथा राधा रति है। कृष्ण मदन है तथा राधा मादन है। इसी प्रकार राधा चिरभोग्या तथा कृष्ण चिरभोग्या हैं। कृष्ण राधा को नायक-नायिका के रूप में चित्रित करने की परम्परा इस समय मचीन न थी। लगभग सभी राजस्थानी रजवाड़ों में इन दोनों की भुगत रूपस्वीकृति पर चित्रण हुआ परन्तु किशनगढ़ शैली में इन्हें चिह्नित एवं विशिष्ट पारिजाति स्थान मिला। राजस्थान की अन्य शैलियों में कृष्ण-राधा की एक आध्यात्मिक प्रकृति का भौतिक रूप में चित्रण न होकर माध्वमय परिप्रेक्ष्य में ही हुआ है किन्तु किशनगढ़ शैली में ही सर्वप्रथम एक भौतिक प्रक्रिया का अनुभव हुआ, जिसमें सामाजिक राजवैभव के विशिष्ट विद्वान नागरीदास एवं विदुषी महिला बणीठणी की अभिव्यक्ति नायक-नायिका एवं राधा-कृष्ण के प्रतीकात्मक चित्रों के रूप में हुई। राधा-कृष्ण के आध्यात्मिक और भौतिक जीवन के समागम के कारण ये शैली इतनी भावपूर्ण व रससिक्त हो सकी। यही इस शैली की पावनता और विशिष्टता है।

किशनगढ़ शैली के लघुचित्रों में राधा-कृष्ण के रावोगावस्था से सम्बन्धित प्रसंगों का चित्रण जितनी बहुलता से हुआ है उतना विप्रसन्न शृंगार रस का नहीं। किशनगढ़ शैली के लघुचित्र तत्कालीन कलाकारों की साधना व भावना के साक्षी है। यहाँ के चित्रों का विषय प्रधानतः राधा और माधव की प्रेमलीला, प्रिय-प्रीतम मिलन तथा मानचित्रण ही रहा है। यहाँ राधा के चेहरे को आधार मानकर एवं उससे प्रेरित होकर नारी चित्रण किया गया है। गिरालद्वन्द्व द्वारा चित्रित राधा के चित्रों में नारी सौन्दर्य को राजपूत स्त्रियों के समान सर्वोत्तम ढंग से व्यक्त किया गया है। वास्तव में किशनगढ़ शैली के संस्थापक नागरीदास ने ही सर्वप्रथम विधिवत अपनी चित्रशाला स्थापित की और स्वयं उसने किशनगढ़ की चित्रकला में स्त्रियों की आकृतियों को सुगंधुर, कोमलांगी तथा भौतिक रूप प्रदान किया है। इस प्रकार किशनगढ़ के चित्रकार

राजा सावन्तसिंह के समय परम्परागत लोककला में प्रयत्नित गीन नेत्र, गोल भारी घेठरे न बनाकर, मेहराबदार भृकुटी खंजव पक्षी जैसे विशाल आकर्षक नेत्र, सुकोमल पतले संवेदनशील हाँठ, लम्बी नासिका व नुकीली शिबुक बनाकर नारी मुख्याकृति के भाव को प्रधानता प्रदान की है। यह निश्चित है कि इस शैली में सुन्दरी बणीठणी को गौडल के रूप में चित्रकारों ने अत्यधिक प्रेरणा लेकर परम्परागत लीक से हटकर नवीन विधान के साथ कोमल, छरहरी, पतली मुख्याकृति वाली स्त्री आकृति की रचना की। किशनगढ़ शैली के चित्रों में विशाल तथा आकर्षक नेत्रों की अभिव्यंजना इसकी मौलिकता है। नेत्र चित्रों में व्याप्त रस एवं भाव कारक तत्व हैं। न केवल स्त्री आकृति में ही इस प्रकार के नेत्रों का अंकन हुआ वरन् पुरुषाकृति में भी इस प्रकार की अभिव्यंजना हुयी। किशनगढ़ शैली के चित्रों में नेत्रों की अलग ही पहचान है जो अन्य राजस्थानी शैलियों से मिलन है। रसरंजित मृदुल नवीनता से छलकती हुयी प्रेम विह्वलता, मिलन की आशा और एक दूसरे के अनुराग में डूबी रह अपने ने चिरस्थायी रूप को समाने रखने की क्षमता की धनी किशनगढ़ की औरों धन्य हैं जो अलग से ही पहचान में आ जाती हैं।

किशनगढ़ शैली के चित्रों में नारी की मुख-मुद्रा, शारीरिक गठन और नेत्रों का रेखांकन मस्तक से नाक तक रेखा में प्रयातमान चित्रण के पूर्ण समकक्ष हैं। किशनगढ़ के अधिकांश चित्रों में स्त्रियों का पटनावा लठंग्या, चोली तथा पारदर्शी आंचल है। पुरुष के पहनावे में लम्बा जामा और पायजामा सम-सामागिक पहनावे पर आधारित है। बणीठणी को कहीं-कहीं साड़ी पहने भी चित्रित किया गया है। पुरुषों को जानें के साथ-साथ कमर में पटका व पगड़ी भी बनायी गयी है। कृष्ण को विशेष रूप से पीताम्बर वस्त्र पहने चित्रित किया गया है। सम्पूर्ण शरीर पर अनेक प्रकार के बहुमूल्य रत्न तथा गणजिड़िया आभूषण, बाँहों में काले फूँदने, गले में मोतियों की माला तथा रत्न जड़ित सीतारामी डार, कमर में फरधनी, हाथों में चूड़ियाँ तथा पीँवों में पैजनी का अंकन चित्रकारों ने विशेष रूप से किया है।

किशनगढ़ शैली की वर्ण योजना अत्यन्त आकर्षक, सरस व मनोहारी है। हल्के गुलाबी, स्लेटी व सफेद रंगों का समिश्रण किशनगढ़ के चित्रों में ही देखने को मिलता है। विशेष रूप से सावन्त सिंह के समय मिहालचन्द द्वारा बनावे गये चित्रों में जो किशनगढ़ के सर्वोत्तम कृतियों में गिने जाते हैं।

किशनगढ़ शैली के चित्रों में प्रकृति के अंकन में सदैव स्वप्निल संसार की अभिव्यंजना की गयी है। प्रकृति में गतिशीलता की प्रवृत्ति अपनी स्वाभाविक प्रक्रिया है और कलाकार उस गतिशीलता का एक-एक क्षण तूलिकाबद्ध कर पाता है। परन्तु उसी क्षण की अनुभूति की अभिव्यक्ति चित्रकार को दृष्टा बना देती है और यही दृष्टा अपनी आत्मिक दृष्टि से अपने सीमित साधनों में प्रकृति के सौन्दर्यतम रूप को अभिव्यंजित करता है। इस प्रकार चित्रों में प्रयुक्त प्रकृति के जीव व निर्जीव दोनों पक्षों का सर्वांगी चित्रण किया गया है। किशनगढ़ शैली के चित्रों में पुष्टिमान्य आचार्यों व अष्टछाप कवियों की पूर्ण छाप देखने को मिलती है। इन चित्रों में भौतिक जीवन के राग तथा धार्मिक जीवन की सारविकता के दर्शन होते हैं। किशनगढ़ शैली की सबसे बड़ी विशेषता सौन्दर्यपूर्ण शृंगारिक व्यंजना है जो भक्ति रस के परिप्रेक्ष्य में ही हुयी है। इस समय शृंगार रस की भावधारा लोकसमाज तथा धार्मिक पीढ़ों के

नाम पर राधा-कृष्ण के माध्यम से नायक-नायिका के भेद के रूप में किशनगढ़ की कला में दृष्टिगोचर होती है जिसमें भावों-विभावों का भी विस्तृत स्फांकन मिलता है।

विभिन्न राजस्थानी शैलियों में किशनगढ़ शैली एक ऐसी शैली है जो सम्पूर्ण रूप से भाव तथा रस परिपूर्ण है। यह हमारे नेत्रों को बरबस मोह लेती है और दृष्टा एक अतीन्द्रिय आनन्द की स्थिति में दूसरे ही लोक में पहुँच जाता है। लघुचित्रों के अध्ययन के प्रति मेरा विशेष आकर्षण रहा है। किशनगढ़ शैली के चित्रों की सरसता, मोहकता तथा उनके सौन्दर्य व रस से पूर्ण नेत्रों ने मेरे मन को विषय की अशिक्ष ज्ञानकारी तथा उनके जर्म में प्रवेश कर भाव एवं रस के रहस्यबोध की उत्कण्ठा जगृत की। प्रस्तुत अध्यायों में मैंने किशनगढ़ के भौगोलिक सांस्कृतिक व प्राकृतिक पर्यावरण के साथ रस तथा भाव तत्वों की विस्तृत व्याख्या करने का पूर्ण प्रयास किया है।

आधुनिक चित्रकला पर किशनगढ़ चित्रशैली का प्रभाव

हमारे देश में अभिनव कला-प्रवृत्तियों में आज दो प्रकार की असमानताएँ एक साथ देखने को मिल रही हैं। एक ओर तो यहाँ का वर्तमान कलाकार परम्परा के मोह में बैठकर आज अजन्ता व राजस्थानी शैलियों के अनुकरण करने तथा उनसे प्रेरणा प्राप्त करने के लिये उद्धत है, वहीं दूसरी ओर वह कलानिर्माण के प्राविधिक सिद्धान्तों के लिये पश्चिम की भी प्रेरणा ग्रहण कर रहा है। कलाकार का व्यक्तित्व उसकी कला में प्रकट होता है और व्यक्तित्व का परम्परा, परिस्थितियों, अनुभवों और आदर्शों से इतना घनिष्ठ सम्बन्ध है कि किसी भी व्यक्ति के लिये इन चीजों से अपने-आपको पूर्ण रूप से अलग कर सफना कठिन है। प्राचीन पूर्वीय दृष्टि से व्यक्तिवाद पश्चिमीय व्यक्तिवाद से भिन्न है। भारतीय मान्यता के अनुसार व्यक्तिवाद तटस्थता या अलग्गै नहीं? बल्कि यह जीवन और समाज के अनुभव की स्वतन्त्र अभिव्यक्ति है अर्थात् उच्चतम सांस्कृतिक और आध्यात्मिक उपलब्धियों की मूर्त अभिव्यक्ति है अजन्ता, राजस्थान पहाड़ी शैली के कलाकार अपनी वैयक्तिक स्थिति या कीर्ति की परवाह नहीं करते थे, किन्तु वे अपनी रचनात्मक भावनाओं और आकांक्षाओं को स्वतन्त्र रूप से अभिव्यक्त करते थे जैसा कि राजस्थान की किशनगढ़ शैली के चित्रों को देखकर प्रतीत होता है। इन कलाकारों का उद्देश्य केवल स्वानन्द: सुखाय कला की आराधना करना था। इन कलाकारों के समान आज आधुनिक भारतीय कलाकार भी ऐसा करने का प्रयत्न कर रहे हैं किन्तु उन्हें अनेक सीमाओं के अधीन कार्य करना पड़ता है। इसलिये वास्तविक अर्थ में कलाकार नहीं है जो प्राचीन उपलब्धियों को नयी वाणी दे सके अथवा उनसे प्रेरणा प्राप्त करके सृजन की नयी दिशाओं को आलोचित करें। ये प्राचीन उपलब्धियाँ नये कलाकार को प्रेरणा तथा भाव ही नहीं देती बल्कि नवीन अभिव्यक्ति के लिये उसे उपकरण, मार्ग और साधन भी सुझाती हैं। किसी भी नये गुण की सन्नयता एक कलाकार के लिये अपना सम्पूर्ण वैभव, अपने सारे कौशल, अपनी तत्कालीन राजनीतिक समस्याएँ, तत्कालीन समाज की रुचि और तत्कालीन शिल्पों का विकास आदि अनेक बातें उपलब्ध कराती हैं।

किशनगढ़ शैली के चित्रों के विषय दरबारी या प्रकृति चित्रों तक ही सीमित थे। यह राजा-गहाराजाओं और दरबारियों के मनोरंजन के लिये होती थी। परन्तु आज की चित्रकला पर धार्मिक और प्रेमपूर्ण कल्पनाओं के प्रतीक कृष्ण और अनेक देवताओं, राजाओं, दरबारियों, नर्तकियों, भीतरी मठलों के दृश्यों, जंगल की परिस्थितियों और गाना गाते हुये ग्वालों को चित्रित करने के हिमायती नहीं हैं क्योंकि अब स्थिति बदल चुकी है, अब सन्धार को चित्रित करने की आवश्यकता है। इसलिये आज के चित्रों में सामाजिक नारी, डाकिया, मशीनों आदि की भरमार है। जब हमारा सारा संसार आधुनिकता की ओर तेजी से बढ़ रहा है तब भारतीय चित्रकार से पुरातनता का दागन पकड़े रहने की आशा नहीं की जा सकती है।

आज का भारतीय चित्रकार नये कथ्यों, नये परिवेशों, नयी कल्पनाओं और नये प्रतिमानों के अनुसन्धान में व्यस्त है। कला के क्षेत्र में इधर के दशकों में जो विश्वव्यापी परिवर्तन हुये हैं उनके प्रभाव से भारतीय कलाकार भी प्रभावित है। आज कला का उद्देश्य शास्त्रीय विधानों का कठक दिखाना नहीं रह गया है, उसका उद्देश्य आदर्श, अध्यात्म या नैतिकता की अभिव्यक्ति करना भी नहीं है। जिस प्रकार आज का साहित्यकार साहित्य के लिये जीवनदायी और समाज के लिये उपयोगी वस्तु देने की दिशा में व्यस्त है, ठीक उसी प्रकार आज का भारतीय कलाकार परिवर्तन के उन्मत्त कला धरातल की परिक्रमा करके यह चाहता है कि वह जो कुछ दे वह नवीन तो हो ही साथ ही उसने कुछ स्थायित्व भी हो जिससे भावी कलाकारों के लिये एक मंच का निर्माण हो सके।

अतः कुछ विश्वविद्यालय तथा महाविद्यालयों के शिक्षक कलाकारों ने विदेश जाकर शिक्षा ग्रहण करके वहीं लौटने के पश्चात् उनकी परम्परागत कला शैली बदल गयी। परन्तु आत्मा से वे विशुद्ध राजस्थानी हैं। ऐसे बहुत से चित्रकार हैं जो प्राचीन पद्धति के अनुरूप कार्य कर रहे हैं। नवयुवक चित्रकारों को प्रशिक्षण देकर प्राचीन प्रतिमूर्तियों की प्रतियाँ तैयार कराकर इन्हें एक उद्योग का रूप दिया जा रहा है। राजस्थान ललित कला अकादमी, केन्द्रीय ललित कला अकादमी के सहयोग से कुछ ऐसी छात्रवृत्तियाँ व केन्द्र खोले गये हैं जिनमें यहाँ की कला शैलियों का अध्ययन कराया जाता है।

भुंवर संवाम सिंह, पद्मश्री राजगोपाल विजयवर्गीय, मोती चन्द खज्वाड़ी आदि ऐसे संरक्षक हैं जिनके घरों में रीकड़ों चित्रकार कार्य करते हैं और मूलचित्रों की प्रतिलिपियाँ तैयार करके बेचते हैं। यदि ऐसा नहीं होता तो अन्य प्रभावों के कारण यहाँ की स्थिति में भी परिवर्तन हो जाता इसका श्रेय सरकार व बहुत कुछ कला मर्मज्ञों को जाता है जिनमें यह प्रेरणा जड़ी और वे कलाचित्रों के संरक्षण के प्रति जागरूक हैं। विश्वविद्यालयों के प्रत्येक कला विभागों में किशनगढ़ और अजमेर शैलियों के चित्रों का संरक्षण होना चाहिये ताकि विद्यार्थी उन्हें पहचान सकें कि किस चित्र को किस शैली में चित्रित किया गया है और आपस में दूसरी उपशैलियों से तुलना कर सकें। प्रत्येक शहर में कला संग्रहालय तथा विध्वंसित होनी चाहिये जिनमें भारतीय प्राचीन कलाओं का प्रदर्शन किया जा सके जिससे हमारे देश की जनता तथा अत्यन्त आधुनिकता में रंगी भावी पीढ़ी अपनी भारतीय संस्कृति की मान-मर्यादाओं को बनाये रखने का प्रयास करे।

किशनगढ़ शैली के चित्रों के विषय दरबारी या पकृति चित्रों तक ही सीमित थे। वह राजा-महाराजाओं और दरबारियों के मनोरंजन के लिये होती थी। परन्तु आज की चित्रकला पर धार्मिक और प्रेमपूर्ण कल्पनाओं के प्रतीक कृष्ण और अनेक देवताओं, राजाओं, दरबारियों, नर्तकियों, भीतरी मठलों के दृश्यों, जंगल की परियों और ग्रामा ग्रामे हुने ग्वालों को चित्रित करने के हिमायती नहीं हैं क्योंकि अब स्थिति बदल चुकी है, अब नवार्थ को चित्रित करने की आवश्यकता है। इसलिये आज के चित्रों में सामाजिक नारी, डाकिया, नशीवा आदि की भरमार है। जब हमारा सारा संसार आधुनिकता की ओर तेजी से बढ़ रहा है तब भारतीय चित्रकार से पुरातनता का दागन पकड़े रहने की आशा नहीं की जा सकती है।

आज का भारतीय चित्रकार नये कथ्यों, नये परिवेशों, नयी कल्पनाओं और नये प्रतिमानों के अनुसन्धान में व्यस्त है। कला के क्षेत्र में इशर के दशकों में जो विश्वव्यापी परिवर्तन हुये हैं उनके प्रभाव से भारतीय कलाकार भी प्रभावित है। आज कला का उद्देश्य शास्त्रीय विधानों का कसतब दिखाना नहीं रह गया है, उराफा उद्देश्य आदर्श, अध्यात्म या नैतिकता की अभिव्यंजना करना भी नहीं है। जिस प्रकार आज का साहित्यकार साहित्य के लिये जीवनदायी और समाज के लिये उपयोगी वस्तु देने की दिशा में व्यस्त है, वीक उसी प्रकार आज का भारतीय कलाकार पश्चिम के उन्नत कला धरातल की परिभ्रमा करके यह चाहता है कि वह जो कुछ दे वह नवीन तो हो ही साथ ही उरागे कुछ स्थायित्व भी हो जिससे भावी कलाकारों के लिये एक मंच का निर्माण हो सके।

अतः कुछ विश्वविद्यालय तथा महाविद्यालयों के शिक्षक कलाकारों ने विदेश जाकर शिक्षा ग्रहण करके यहाँ लौटने के पश्चात् उनकी परम्परागत कला शैली बदल गयी। परन्तु आत्मा से ये विशुद्ध राजस्थानी हैं। ऐसे बहुत से चित्रकार हैं जो प्राचीन पद्धति के अनुरूप कार्य कर रहे हैं। नवयुवक चित्रकारों को प्रशिक्षण देकर प्राचीन प्रतिलिपियों की प्रतियाँ तैयार कराकर इसको एक उद्योग का रूप दिया जा रहा है। राजस्थान ललित कला अकादमी, केन्द्रीय ललित कला अकादमी के सहयोग से कुछ ऐसी छात्रवृत्तियाँ व केन्द्र खोले गये हैं जिनमें यहाँ की कला शैलियों का अध्ययन कराया जाता है।

कुंवर संवाग सिंह, पद्मश्री रामगोपाल विजयवर्णीय, मोती चन्द राजाधी आदि ऐसे संवाहकर्ता हैं जिनके घरों में रीकड़ों चित्रकार कार्य करते हैं और मूलचित्रों की प्रतिलिपियाँ तैयार करके बेचते हैं। यदि ऐसा नहीं होता तो अन्य प्रभावों के कारण यहाँ की स्थिति में भी परिवर्तन हो जाता इसका श्रेय सरकार व बहुत कुछ कला मर्गज्ञों को जाता है जिनमें यह प्रेरणा जयी और ये कलाचित्रों के संरक्षण के प्रति जागरूक हैं। विश्वविद्यालयों के प्रत्येक कला विभागों में किशनगढ़ और अन्य शैलियों के चित्रों का संग्रह होना चाहिये ताकि विद्यार्थी उन्हें पहचान सकें कि किस चित्र को किस शैली में चित्रित किया गया है और आपस में दूसरी उपशैलियों से तुलना कर सकें। प्रत्येक शहर में कला संग्रहालय तथा विध्वंसाएं होनी चाहिये जिनमें भारतीय प्राचीन कलाओं का प्रदर्शन किया जा सके जिससे हमारे देश की जनता तथा अत्यन्त आधुनिकता में रूची वाली पीढ़ी अपनी भारतीय संस्कृति की मान-मर्यादाओं को बनाये रखने का प्रयास करे।

हम सब का यही प्रयास होना चाहिये कि यहाँ की स्थिति चित्रों का संरक्षण व सरकारी संस्थान बना रहे तथा यह सम्भव हो सकेगा कि भविष्य में इसकी अलग पहचान बनी रहे चरना यह भी अन्य शैलियों की भाँति आधुनिक शैली में अपना अस्तित्व खो बैठेगी। यह हमारा परम कर्तव्य होना चाहिये कि हम इसके प्रति सच्ची भावना तथा उदारता व बहुमुखी प्रयास के साथ इसकी पुनर्न प्रक्रिया को प्रोत्साहित करते रहें। जिससे देश का गरवक उँचा रह सके और अपनी प्राचीन गौरवगाथा, विशेषता तथा उपयोगिता को कायम रख सकें।

उपसंहार

सौन्दर्यदृष्टा के लिये सृष्टि के कण-कण में सौन्दर्य की सत्ता व्याप्त है। मानव की सौन्दर्यपरक प्रवृत्ति के कारण ही कला का उद्भव हुआ और मानव की यह प्रवृत्ति नैसर्गिक है। प्रत्येक पुन में कला का अस्तित्व मिलता है, उस समय भी जब मूक प्राणी भाषा की उत्पत्ति नहीं कर पाया था। कला में सौन्दर्य समाहित है तथा सौन्दर्य प्रकृति और मानव दोनों में समान रूप से विद्यमान है। प्रकृति से मनुष्य का वैशिष्ट्य इस बात में विशेष रूप से माना जाता है कि उसी की रचना कलाकृति कहलाती है। प्रकृतिमय वस्तुएँ सुन्दर होते हुये भी कलाकृतियों नहीं मानी जाती हैं। कला में मानवीय संवेदना और रचनाशीलता का होना अभिव्यक्ति है। वस्तुगत प्रभाव जब तक भावात्मक न हो उसे कलानुभाव की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता है। कलाकार की कल्पना और भावना के द्वारा ही कलाकृति का जन्म होता है। कलाकार कला के माध्यम से ही अपने मूढ़ एवं गम्भीर अन्तर्गमन की अभिव्यक्ति करता है। ध्वनि, शब्द, लय, गति, क्रिया, रंग, रेखा आदि अभिव्यक्ति के शक्तिशाली माध्यम हैं जिनको कलाकार तदनुकूल अपने सुन्दर भावों व गुणों की अभिव्यक्ति के लिये अपनी अभिरुचि के अनुसार प्रयुक्त करता है। इस प्रकार कला मनोभावों की सुन्दर अभिव्यक्ति के साथ मानवीय और लोककल्याणकारी भी होती है, कला ही प्रत्येक पुन में संस्कृति को जन्म देती है। डा. स्वामिसुन्दर दास के अनुसार अनुभूति का मूर्तरूप कला की अभिव्यक्ति है। अनुभूति की व्यंजना से कला वस्तु का संगठन होता है। इनके अनुसार ललित कलायें मानसिक दृष्टि में सौन्दर्य का प्रत्यक्षीकरण है। अर्थात् वे सौन्दर्य को ही कलायें माना हैं। क्रोचे के लिये कला एक स्वयं या सक्षमभूति है। कलाकार एक स्वयं या विन्य को अभिव्यक्ति देता है। कला व्यक्ति को धिरस्थायी कीर्ति व संस्कृति की शारथ्य धरोहर ही नहीं अपितु उसकी प्रधान प्रेरणा भी है, कला स्फूर्ति देती है, प्रोत्साहित करती है, सुशिक्षित करती है। कला सबको एक सूत्र में बाँधने वाली महान शक्ति है। जन-जीवन पर उरका प्रभाव सर्वव्याप्य है।

भारतीय दृष्टिकोण के अनुसार कला कला के लिये नहीं है उसका उद्देश्य मनुष्य को अपने आप में रीगित न रहकर उसे परमात्मता की ओर ले जाना है। भोग में परिचरित हो जाने वाली कला वस्तुतः कला नहीं है। जिसमें परमानन्द की प्राप्ति हो यही श्रेष्ठ कला है।

प्रमुख रूप से साहित्य तथा कला पर आधारित किशनगढ़ शैली सोलहवीं शती से उन्नीसवीं शती तक परिपोषित होती रही। सामन्ती जीवन के साहित्य और लोक-जीवन, भाव-प्रवणता, विषय एवं वर्ण-वैविध्य तथा जनोद्धार पृष्ठभूमि के अंकन के कारण किशनगढ़ शैली सधा-कृष्ण की लीलाओं की

शृंगारिक अभिव्यक्ति करने में पूर्ण समर्थ रही है। इसका मूल कारण है कि नयचुञ्चलों की प्रेम कथायें साहित्य का अंग बन चुकी थीं। इसमें शृंगार रस की ही प्रधानता रही। संस्कृत, साहित्य आदि ग्रन्थों में जीवन के मधुर-अमधुर आगमों के आधार पर नायक-नायिकाओं के भेद-विभेद प्रतिपादित हो चुके हैं। राधा-कृष्ण के प्रेम की अभिव्यक्ति पर कवियों ने शैतिक पृष्ठभूमि पर प्रेम की शाश्वतता को सिद्ध किया है। मानवीय भावों के प्रेम की शाश्वतता की पूर्णता में पूर्व और पश्चिम में कहीं विलग नहीं है। यद्यपि आज बीसवीं शती के इस वैज्ञानिक युग में इस प्रकार की धारणा तथ्यहीन लगती है परन्तु मानवीय शृंगारिक गभावृत्तियों के आधार पर भेद-विभेद प्रतिपादित मध्यकालीन साहित्य एवं चित्रों का चरमोत्कर्ष रूप सामने आया। विशेषतया किशनगढ़ का चित्रकार इस शृंगारिक भेद-विभेद से पूर्णतया प्रेरित हुआ जिसका प्रतिपादन रंगों एवं रेखाओं में अमूर्त रूप में हुआ। उनकी प्रेरणा का मूल स्रोत आदि संस्कृत साहित्य से नहीं बल्कि हिन्दी साहित्य तथा भाव्य उनकी अभिव्यक्ति का आधार रहे। स्वयं नागरीदास के ग्रन्थों के आधार पर चित्रों का निर्माण हुआ जिसमें नायक-नायिका के रूप में कृष्ण व राधा का प्रतिपादन हुआ, जिसका कारण यही था। उस समय सम्पूर्ण काव्य तथा साहित्य कृष्णीय कथाओं से आसक्त था जिसका धार्मिक आधार वैष्णव सम्प्रदाय था। चित्र फलक 28 से स्पष्ट होता है कि यह कवियों की काव्याभिव्यक्ति का मूलधार बना। यह वैष्णव धारा उस समय भारतीय जनमानस में आत्मिक अनुभूति सिद्ध हुयी क्योंकि मानवीय शैतिक आग्रहों पर आधारित आध्यात्मिक पूर्णता की यह वैष्णव धारा ईश्वरीय अनुभूति के पराकाष्ठा के पूर्ण निकट थी। निर्गुण भक्ति की जो अनुभूतियाँ साधारणजन के लिये भवितपूर्ण थी, सगुण भक्ति की यह धारा उनका दिशा-निर्देश बनी। ईश्वरीय भक्ति का जो मानवीयकरण पूर्ण कोमलता व सौन्दर्य के साथ इस वैष्णवधारा ने किया, उससे साहित्य ही नहीं समृद्ध हुआ बल्कि चित्रों में भावों की अभिव्यक्ति को एक आधार मिला। चित्रों में जिन मानवीय आदर्शों का उल्लेख है उनका आधार प्रेम पर आधारित अवधारणायें हैं। प्रेम का जो अमरतायें मायुरता व दार्शनिकता के साथ चित्रकारों ने चित्रों में अभिव्यक्ति किया है उसे प्राप्त करने में मुगल चित्रकारों की दगादम्य समृद्धता व अभिव्यक्ति सूक्ष्मता भी सफल न हो सकी।

किशनगढ़ की आध्यात्मिक विषय वस्तु में मानवीय प्रेम के रण-विराट की अभिव्यक्ति का आधार राधा-कृष्ण की प्रेम कथायें ही रही हैं जो प्रत्येक मानव मन की आन्तरिक अवधारणा है। किशनगढ़ शैली के चित्रकारों ने इस भावना को नायक-नायिका के माध्यम से जनमन तक अनुभूतगम्य बनाया। इस शैली में मायुर भक्ति को ही प्रचार मिला है। फलतः इस काल की भक्ति एवं शृंगार सम्बन्धी रचनायें एक जैसी प्रतीत होती हैं। यद्यपि चित्रकारों ने कृष्ण के जीवन के विविध पक्षों का अंकन किया परन्तु उनके रसिक रूप के अंकन पर ही उनकी दृष्टि अधिक रही है।

राधा-कृष्ण की पवित्र प्रेम की कथायें जनमानस में अपना एक स्थान रखती हैं जिनकी कल्पना मात्र से दृश्य में अनेकानेक रसमय और मायुरपूर्ण छवियाँ उभरती हैं। इसी प्रकार आलोचिक छवियाँ किशनगढ़ के चित्रों में नागरीदास कृष्ण के रूप में और उनकी प्रेयसी बणीठणी राधा के रूप में चित्रित की गयी है। यही नागरीदास किशनगढ़ की कला में प्राण फूँक देने

वाले भावुक कला गर्मज संत थे। उनकी पदावलियों ने सम्पूर्ण राजस्थान में एक ऐसा आदर्श संस्कार सम्मुख रखा कि उनकी प्रवृत्तियाँ शान्तप्राय हो गयीं। वे बणीठणी को राधा के रूप में तथा रवयं को कृष्ण के रूप में मानकर प्रेमाभिनय करते थे। राधा माधव के गुणगान में तथा उनकी रूप सुधा का पान करते हुये उन्होंने अपने जीवन काल में 75 काव्य रचनाओं का सृजन किया था जो 'नागरसमुच्चय' के नाम से प्रसिद्ध हुयी तथा कलाकारों के लिये प्रेरणास्रोत बनीं।

इस प्रकार कृष्ण भक्ति आन्दोलन तथा मुगलकालीन दरबारी संस्कृति से आप्रत्यक्ष रूप से प्रभावित होने वाली न केवल किशनगढ़ कला वरन् राजस्थान की सभी शैलियाँ लोक-कलात्मक तथा वैभवपूर्ण शृंगारिकता से ओतप्रोत रही हैं। बज गण्डल की कृष्ण भक्ति परम्परा एवं मुगल दरबार के विलासपूर्ण कलात्मकता को राजस्थान के जगजीवन एवं सामन्ती जीवन में तरपरता से ग्रहण किया जिसके फलस्वरूप काव्य एवं चित्रकला भी उसी रंग में प्रभावित होती गयी।

सुरसागर, रसिकप्रिया, भगवत पुराण, रामायण, नागरसमुच्चय व स्फुट रचनाओं के आधार पर राजस्थान की समस्त शैलियों में अरस्य चित्र बने जो स्वदेशी और विदेशी संघटालय एवं व्यक्ति संघटकताओं के पारा बहुमता से उपलब्ध हैं। मध्यकालीन भावों-अनुभावों, प्राकृतिक एवं घरेलू परिवेश, सामाजिक रीति-रिवाज, पेशभूषा, लोक-कलात्मक एवं सामन्ती जीवन, पारस्परिक व तात्कालिक मान्यताओं आदि का चित्रांकन काव्य एवं चित्रकला में सामान्य रूप से मिलता है। किशनगढ़ के चित्र तथा काव्य के माध्यम से भक्ति काल व रीतिकालीन वातावरण परिवेश का तथा आत्मा का पर्यवेक्षण किया जा सकता है।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

- | लेखक का नाम | पुस्तक का नाम |
|---|---|
| 1. नानाहाल, चमन लाल मोहता | भारतीय चित्रकला, हिन्दुस्तानी एकेडमी, इलाहाबाद, 1933 |
| 2. डा० जय सिंह नीरज | राजस्थान की सांस्कृतिक परम्परा, राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, जयपुर, 1981 |
| 3. जगदीश सिंह महलोता | राजस्थान का सामाजिक जीवन जोधपुर, 1964 |
| 4. डा० जगदीश शुक्ल | भारतीय कला के पदविम्ब, नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, नयी दिल्ली, 1961 |
| 5. दास, धीरेन्द्र और पुरी | भारत का सामाजिक, सांस्कृतिक व आर्थिक इतिहास, दिल्ली, 1976 |
| 6. डा० रामनाथ | मध्यकालीन भारतीय कलायें एवं उनका विकास, राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ एकेडमी, जयपुर, 1973 |
| 7. दीपा अग्रवाल | विष्णु धर्मोत्तर पुराण में चित्रकला विधान, दिल्ली, 1989 |
| 8. डा० भानु अग्रवाल | भारतीय चित्रकला के मूल स्रोत, संस्कृत साहित्य के उल्लेखों पर आधारित, अलमोरिदम पब्लिकेशन्स वाराणसी, 1996 |
| 9. भावना आचार्य | प्राचीन भारत में रूप शृंगार, जयपुर, 1995 |
| 10. प्रेमशंकर द्विवेदी, आर०के० भारद्वाज | भारतीय चित्रकला में व्यक्ति चित्रण, मनीष पिक्टिंग प्रेस, वाराणसी, 1996 |
| 11. आर० के० चशिष्ठ | गोदाड की चित्रकला परम्परा, युनिफ़ ट्रेडर्स, जयपुर, 1984 |
| 12. एन० के० शर्मा सुमहेन्द्र | राजस्थानी राजमाला चित्रपरम्परा, पब्लिकेशन स्कीम, जयपुर, 1990 |
| 13. सुरेन्द्र मोहन स्वरूप भटनागर | राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ, प्रथम खण्ड, जयपुर, 1972 |
| 14. चित्रलेखा | ड्राइंग आफ राजस्थान, दिल्ली, 1993 |
| 15. लल्लन राय | रीतिकालीन हिन्दी साहित्य में उल्लिखित वस्त्राभरणों का अध्ययन, चण्डीगढ़, 1974 |
| 16. डा० पुष्पलता | रीतिकालीन श्रृंगारिक सतसङ्गों का तुलनात्मक अध्ययन, नयी दिल्ली, 1977 |
| 17. डा० निर्मला जैन | रस सिद्धान्त व सौन्दर्य शास्त्र, नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, नयी दिल्ली, 1967 |
| 18. गोपीनाथ शर्मा | राजस्थान का इतिहास, आगरा, 1978 |
| 19. अशित कुमार हाब्दार | भारतीय चित्रकला, चित्रलोक प्रकाशन, इलाहाबाद, 1959 |
| 20. बी० एल० पानव्याडिया | राजस्थान का इतिहास, नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, नयी दिल्ली, 1982 |
| 21. डा० जयसिंह नीरज | राजस्थानी चित्रकला, राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ |

22. कन्हैया लाल
 23. असित कुमार ठाकुर
 24. श्री० एल० पावनगुप्ता
 25. श्री० एम० दिवाकर
 26. आर० जी० कलिंगदत्त
अनुवादक - राजभूषण
पालीवाल
 27. भाऊराजर्ष
 28. मधुप्रसाद आशवाल
 29. बदीभारायण चर्मा
 30. डा० गजेन्द्र
 31. किशोरी लाल वैद्य
 32. कुमार संशाम सिंह
 33. डा० जयसिंह नीरज
 34. डा० गणपति चन्द गुप्त
 35. लक्ष्मी प्रसाद द्विवेदी
 36. रामचन्द्र शुक्ल
 37. डा० उमागिश्त्र
 38. प्रो० विश्वनाथ प्रसाद
 39. डा० सावित्री सिन्हा
 39. डा० रामनाथ
 40. सिन्हागणि व्यास
 41. एम० एस० गायत्री
 42. डा० जयसिंह नीरज
- अकादमी, जयपुर, 1994
- राजस्थान की चित्रकला व हिन्दी कृष्णकाव्य,
राजकमल प्रकाशन, नयी दिल्ली, 1966
- राजस्थान की चित्रकला, 1960
- भारतीय चित्रकला, चन्द्रलोक प्रकाशन
इलाहाबाद, 1959
- राजस्थान का इतिहास, नयी दिल्ली, 1982
- राजस्थान का इतिहास, साहित्यागार, जयपुर,
1987
- कला के सिद्धान्त,
राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, जयपुर, 1972
- चित्रकला और समाज, परिमल प्रकाशन,
इलाहाबाद, 1988
- गारवाड की चित्रकला, राधा पब्लिकेशन्स,
नयी दिल्ली, 1993
- कौटुम्बिक चित्रांकन परम्परा, राधा
पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, 1988
- भारतीय सौन्दर्य शास्त्र की भूमिका,
नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, नयी दिल्ली, 1978
- रीतिरिवाज कवियों की मौलिक देन
राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ, जयपुर, 1972
- राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ, जयपुर, 1972
- हिन्दी काव्य में शृंगार परम्परा और महाकवि
विहारी, 1959
- प्राचीन भारत के कलाविनोद, बम्बई, 1950
- हिन्दी साहित्य की भूमिका
चित्रकला का रसास्वादन, हिन्दी प्रचारक
संस्थान, वाराणसी
- सूरदास
काव्य और संगीत का पारस्परिक सम्बन्ध,
नयी दिल्ली, 1962
- कला, साहित्य और परम्परा, विहार हिन्दी
ग्रन्थ अकादमी, पटना, 1973
- राजभाषा की कृष्ण भावित काव्य में अभिव्यञ्जना
शिल्प
- मध्यकालीन भारतीय कलायें एवं उनका
विकास, राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी,
जयपुर, 1973
- रसिकप्रिया, गीता पब्लिशर्स, इमरली, 1988
- भारत की प्रमुख चित्र शैलियाँ, दिल्ली, 1990
- राजस्थान की सांस्कृतिक परम्परा, हिन्दी ग्रन्थ
अकादमी, जयपुर, 1981

43. जी० सी० पाण्डे साहित्य, सौन्दर्य और संस्कृति, हिन्दुस्तानी एकेडमी, इलाहाबाद, 1994
44. डा० जगदीश गुप्त प्रागैतिहासिक भारतीय चित्रकला, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, नयी दिल्ली
45. श्रोत्रिय, शुक्लदेव कलाधीश एवं सौन्दर्य, छवि प्रकाशन, गुजपफरमगर, 1988
46. सुरेन्द्र सिंह चौहान राजस्थानी चित्रकला
47. प्रेमशंकर द्विवेदी राजस्थानी लघुचित्रों में गीतगोविन्द
48. प्रभुदयाल गिराल बज्र की कलाओं का इतिहास, साहित्य प्रकाशन, दिल्ली, 1977
49. राज कृष्ण दास भारत की चित्रकला, भारती भण्डार, इलाहाबाद, 1974
50. शचीरानी गुर्तु कला दर्शन, साठवीं प्रकाशन, दिल्ली, 1953
51. प्रदीप कुमार दीक्षित भारतीय कला की उपरेखा, इलाइट पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली
52. रामकीर्ति शुक्ल नायक नायिका भेद एवं राज राजिनी, बनारस, 1977
53. रामगोपाल विजयवर्गीय सौन्दर्य का तात्पर्य, 30 प्र० हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, लखनऊ, 1982
54. फौज अलीखान राजस्थानी चित्रकला, विजयवर्गीय कलामण्डप, जयपुर, 1953
55. जी० एस० ओझा मन्वर नागरी दास, जयपुर
56. सुखबीर सिंह गठलौत जोधपुर राज्य का इतिहास भाग-2, राजमेर, 1941
57. के० पी० जायसवाल जोधपुर राज्य का संक्षिप्त इतिहास, जोधपुर, 1969
58. कर्नल जेम्स टाड भारत का इतिहास, इलाहाबाद, 1948
59. लल्लनराय अमृतदास - केशवकुमार टाकुर राज्यपूताना का इतिहास, इलाहाबाद, 1963
60. रमेश कुन्तल नेध रीतिकालीन हिन्दी साहित्य में उल्लिखित वस्त्राभरणों का अध्ययन, चण्डीगढ़, 1974
61. राधाकमल मुकुर्जी आध्यात्मिक धुमकड़ जिल्हासा, दि मैकमिलन कम्पनी ऑफ इण्डिया लिमिटेड, नयी दिल्ली, 1977
62. डा० जनेश्वर प्रसाद मिश्र भारत की संस्कृति और कला, नयी दिल्ली, 1964
63. डा० जनेश्वर प्रसाद मिश्र भारतीय कला का विकास, इलाहाबाद, 1964
64. दया कृष्ण विजयवर्गीय रीतिकालीन कलाओं और युगजीवन, 1990
65. दया कृष्ण विजयवर्गीय रीतिकालीन शृंगारिकता एवं युगजीवन, 1985
66. दया कृष्ण विजयवर्गीय राजस्थानी काव्य में शृंगार भावना, 1971

65. राजस्थान वैभवं श्री रामनिवास मिश्र अभिनन्दन ग्रन्थ सप्त-2
66. पद्मश्री रामचोपाल विजयवर्मा अभिनन्दन ग्रन्थ भाग-2
67. राजदण्डि मिश्र काल दर्पण, ग्रन्थमाला कार्यालय, पटना, 1955
68. जगदेव गीतगोविन्द, सी० रामस्वामी एण्ड सन्स, नेताजी सुभाष रोड, मद्रास
69. हरवंश लालशर्मा विश्वरी और उन्का साहित्य भारत प्रकाशन मन्दिर, अलीगढ़, 1965
70. डा० गहेन्द्र कुमार मतिराम कवि और आचार्य भारतीय साहित्य मन्दिर, दिल्ली, 1960
71. डा० नगेन्द्र रीतिकाल की भूमिका, गौतम बुक डिपो, दिल्ली, 1953
72. डा० अच्युत शिंदे रीतिकालीन कवियों की प्रेमव्यंजना 2015 वि भागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी
73. भागीरथ मिश्र हिन्दी रीति साहित्य, राजकमल प्रकाशन, बम्बई, 1926
74. डा० रामकुमार विश्वकर्मा भारतीय चित्रकला में संगीत तत्व, प्रकाशन निभावन सूचना और प्रसारण मन्त्रालय, नई दिल्ली, 1996
75. प्रेमचन्द गोस्तागी राजस्थान की लघुचित्र शैलियाँ, जयपुर, 1972

पत्र-पत्रिकाएँ

- 1- राजस्थान पत्रिका जयपुर, मार्च-अक्टूबर, 1993, 94
- 2- छवि, बनारस
- 3- हिन्दुस्तानी वैचारिक-शोधपत्रिका, भाग 33, अंक-3, हिन्दुस्तानी एकेडमी, इलाहाबाद
- 4- कलानिधि वैचारिक-भारत कला भवन, वाराणसी
- 5- वार्षिक कलापत्रिका, 1981
- 6- कादम्बिनी पत्रिका
- 7- साप्ताहिक हिन्दुस्तान
- 8- प्रतिभोगिता दर्पण, जनवरी, 1990
- 9- रामकालीन कला, मलित कला अकादमी, नयी दिल्ली
- 10- दैनिक जागरण, कावपुर, 17 जून, 1988
- 11- नवनीत, जनवरी, 1988
- 12- आज, साप्ताहिक विशेषांक, इलाहाबाद, 15 फरवरी 1998
- 13- कला अंक, सम्मेलन पत्रिका, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग

BIBLIOGRAPHY

- | | <i>Name of Authors</i> | <i>Books</i> |
|-----|---|---|
| 1. | (Edited by)
R. Skelton &
A. Topsfield | Facts of Indian Art, A Symposium held at the Victoria & Albert Museum, Haritage Publishing, New Delhi, 1987 |
| 2. | A. Topsfield &
M.C. Beach | Indian Painting & Drawing from the Collection Howard Hodgking, Thames & Hudson, New York., 1991 |
| 3. | A.G. Poster | Realms of Heroism,
Indian Painting at the Brooklyn Museum
Hudson Hill Press, New York, 1994 |
| 4. | A.K. Coomar
Swamy | Rajaput Painting,
Hackers Arts Books. New York, 1916
Catalogue of India Collections in the Museum of Fine Arts, Boston.
Rajput Painting Vol.-2, London, 1916 |
| 5. | Andrew Topsfield | Painting from Rajasthan in National Gallery, Melbourne, 1980 |
| 6. | Anjana
Chakrawarti | Indian Miniature Painting,
Lusture Press Pvt. Ltd., New Delhi, 1986 |
| 7. | B.N. Goswamy | Essence of Indian Art,
Asian Art Museum, Sanfransisco, 1985 |
| 8. | B.N. Sharma, Dr. | Social & Cultural, History
of Northern India |
| 9. | Basil Gray | Treasures of Indian Miniature on Bikaner, Palace
Collection, England, 1951
The Art of India,
Phaido Press Ltd. Oxford, 1981 |
| 10. | C.C. Dutta | The Culture of India, Bombay, 1960 |
| 11. | Charles Fabri | A History of Indian Dress, London |
| 12. | D. Barrett & Basil
Gray | Painting of India, The World Publishing Company,
Cleveland, Ohio, 1963 |
| 13. | Daljeet, Dr. | The Glory of Indian Painting,
Mahindra Publications, Ghaziabad, 1988 |
| 14. | E.V. Havell | The Art Heritage of India 1964 |
| 15. | Eric Dickinson | Krishangarh Painting Lalit Kala Akedemi, New Delhi |
| 16. | Fisher & Kiran | The Design Continuum 1966 |

17. Francis Brunel Splendour of Indian Miniature
Publication Clarion, New Delhi.
18. Hilde Bach Indian Love Painting,
Lusture Press Pvt. Ltd., New Delhi, 1961
19. *In the Image of Man*,
Vikas Publishing House, New Delhi, 1982
20. Indian Minaiture Painting,
Roli Book International, New Delhi, 1981
21. Indian Miniature Painting 1590-1830.
Gallery Saudarya Lahari, Amsterdam, 1984
22. Indian Miniature Painting, Brussels, 1974
23. Indian Miniature Painting, Enren field collection,
Hudson Hill Press, New York, 1985
24. Indian Miniature Painting, U.S.A., 1971
25. Indian Painting Moughal, Rajput and Sultanati Manuscript,
P & D. Colnaghi & Co. Ltd. London, 1978
26. J. Guy & D. Art of India 1500-1900,
Swallow Ahmedabad, 1990
27. Jaising Neeraj Splendour of Rajasthani Painting,
Abhinav Publication, New Delhi, 1991
28. Jameela Brij The world of Indian Miniature,
Bhushan Kodonsha International Ltd. New York, 1979
29. K. Khandelwala Painting of Bygone years, Bombay, 1991
30. K. Khandelwala Miniature Painting, Lalit Kala Acedemy,
M. Chandra & P. New Delhi, 1960
Chandra
31. Kishangarh Painting,
Lalit Kala Acedemiy, 1998
32. Krishan Chaitanya A History of Indian Painting Rajasthani Tradition,
Abhinav Publication, New Delhi, 1982
33. Krishna Devine Love
Myth & Legend through 1982.
34. Linda York Indian Miniature Painting & Drawing,
The Cleveland Museum of Art, U.S.A., 1986
35. M. Granej The Art Colour & Design, New York, 1951

36. M. K. Brijraj Singh The Kingdom that was Kota,
Lalit Kala Academi, New Delhi, 1982
37. M.M. Deneck Indian Art, The colour library of Art, Paul Hamlyn,
London, 1967
38. M.S. Randhawa Indian Miniature Painting, Roli Book International,
New Delhi, 1981
39. M.S. Randhawa Indian Painting,
& G.K. Gilbarth Houghton Mifflin Company, Boston, 1968
40. M.S. Randhawa Pahari Miniature Painting, Bombay, 1958
Kishangarh Painting
Vokils Fiffer and Simons Ltd. Bombay, 1980
Indian Miniature Painting,
Roli Book International, New Delhi, 1981
41. Mario Bussagla Indian Miniature, The Hamalyn Publishing Group Ltd.,
New York, 1969
42. Mario Bussagle Indian Miniature,
The Hamalyn Publishing Group Ltd., New York, 1969
43. Motichandra Technique of Mughal Painting, Lucknow, 1946
44. Mulkraj Anand Album of Indian Painting,
National Book Trust of India, New Delhi, 1973
45. N. Harry & A.B. Festival India in the United States,
Rams New York, 1986
46. N. L. Mathur Indian Miniature,
National Museum, New Delhi, 1983
47. N.C. Mehta & Studies in Indian Painting ,
Motichandra Tarapurawala, Bombay, 1926
The Golden Flute
Indian Painting & Lalitkala Akedemi, Poetry, Lalit
Kala Academi, New Delhi.
48. P. Banerjee The Life of Krishna in Indian Art,
National Museum, New Delhi, 1978
49. P. Chandra Bundi Painting, Lalit Kala Acedemi, New Delhi, 1959
50. P. Pal Court Painting of India, 16th Cent.-19th Cent.
Kumar gallery, New Delhi, 1983
The Classical Tradition of Rajput Painting,
New York, 1978

51. P. Pal Indian Painting in the Los Angeles Museum,
Lalit Kala Academy, New Delhi, 1982
52. P. Pal S. Market & J. Leoshko Pleasure Garden of Mind, Mapin Publishing,
Ahmedabad, 1993
53. Percy Brown Indian Painting, Calcutta, 1947
54. Philip S. Rawson Indian Painting,
Pierre Tisene Edsew,
New York, 1961
55. R.A. Agarwal Marwar Murals,
Agam Kala Prakashan, New Delhi, 1977
56. R.K. Tandon Indian Miniature Painting,
16th through 19th Century,
Netesan Publishers, Bangalore, 1982
57. Rajasthani Painting Exhibition, Rajasthan
Lalit Kala Academy, Jaipur.
58. Sita Sharma Krishan Leela Theme in Rajasthani Miniature
59. Stella Kramrich Painted Delight
Indian Painting from Philadelphia Collection,
Philadelphia Museum Art, 1986
60. Stuart Carwelch Indian Art & Culture 1300 to 1900
Mapin Publishing, New York, 1985
61. Stuart Cary Walech Indian Drawing and Painting Sketches
16 to 19th Cen.
Asia Book House, Gallery, New York, 1976
A Flower from Every Meadow,
Asia Book House Gallery, New York, 1973
62. Sumhendra, Dr. Splendid Style of Kishangarh Painting,
Japarapalar Pvt. Ltd., Jaipur, 1995
63. Toby Folk Indian Miniature
64. W. G. Archer Indian Miniature
Graphic Society New York
65. W.G. Archer Indian Painting, (Introduction & Notes)
B.I. Batsford Ltd. London, 1956
Central Indian Painting with an Introduction & Notes,
Faber & Faber London, 1958

66. W.G. Archer & M. Archer Romance and Poetry in Indian Painting,
New Delhi, 1970
67. Walter Spink The quest of Krishna,
Michigan, U.S.A., 1972

Journals

1. Rooplekha
All India Fine Arts & Crafts Society, Raj Marg, New Delhi.

Vol. XI Part I 1980
Vol. XXV Part I 1954
Vol. XXV Part II 1954
2. Marge
Publication Army Building Fort, Bombay

Vol. III Part IV
3. Kala Vritti
4. Contemporary Art
Lalit Kala Academy, New Delhi
5. District Gazetteer of Rajasthan
6. The Journal of Indian Society of Oriental Art, Calcutta.

चित्र सूची

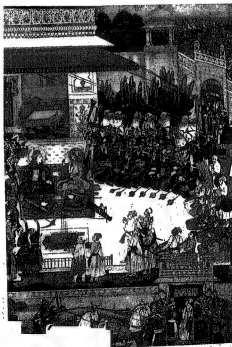
क्रम संख्या	चित्र का नाम	शैली	वर्ष
1-	कृष्ण राधा के साथ बाल्कनी में	किशनगढ़	1760
2-	कृष्ण और बलराम कुण्डूलपुर के पट्टाच में	"	1780
3-	गोधूलि बेला	"	1750
4-	बाल्कनी में संगीत का आनन्द होती स्त्रियों	"	1720
5-	बाल्कनी में आयोजित संगीत सभा का दृश्य	"	1770
6-	सन्त राजा विद्वानपुरल्लो से वार्ता करते हुये	"	
7-	कृष्ण और चमत्कारी बासुदी	"	18वीं शती
8-	कृष्ण तीरते हुये	"	18वीं शती
9-	किशनगढ़ के सम्मान्त व्यक्ति घुड़सवारी करते हुये	"	1840
10-	किशनगढ़ के युवराज काले हिरण का शिकार करते हुये	"	1760
11-	बाल्कनी में बैठी हुयी राधा	"	1750
12-	राधा व गोपियों के साथ छोली खेलते हुये कृष्ण	"	1750-1775
13-	रिहाराज वर आरुद्ध राधा कृष्ण	"	18वीं शती
14-	लैण्डस्केप में स्त्रियों	"	
15-	राजा सावन्तरिह कवगित्री को पंखुड़ी भेट करते हुये	"	1780
16-	आतिशबाजी का आनन्द लेते हुये राजकुमारी	"	1730-1740
17-	ससलीला	"	1770
18-	राधा कृष्ण	"	1750
19-	गोवर्धनधारण	"	1755
20-	राधा को पुष्प भेट करते हुये कृष्ण	"	1755
21-	हलील से कमल एकत्र करते हुये कृष्ण	"	1757
22-	सन्त सुरप्रदेव राजा परिक्षित व साधुओं के समूह को उपदेश देते हुये	"	
23-	एक पुष्प (पौपी)	"	
24-	महाराजा राजसिंहजी शिकार के बाद विश्राम करते हुये	"	1740
25-	महाराजा राजसिंह शिकार करते हुये	किशनगढ़	18वीं शती
26-	राधा व कृष्ण अपने खेमे में	"	1750
27-	एक भाव्य दृश्य	"	1735-1757
28-	राजकुमार कवि एवं बणीठणी	"	1739
29-	चौदनी रात में चालाब का दृश्य	"	1735-1757

30-	राधा	किशनमढ़	1735-1757
31-	राधा के घर में कृष्ण	"	1760-1770
32-	ताम्बूल सेवा	"	1760
33-	सांझीलीला	"	1735-1757
34-	राजा साहसमल का व्यक्ति चित्र	"	1725
35-	नौकाचिह्न	"	1735-1757
36-	दीपावली	"	1735
37-	चौदनी रात में संगीत सभा	"	1760-1766
38-	वनकुंज में राधाकृष्ण	"	1735-1757
39-	The Pavilion in the Grove	"	1742-1757
40-	कृष्ण राधा की चुनरी पकड़ते हुये	"	1760-1770
41-	कृष्ण गोपियों के साथ नृत्य करते हुये	"	1820
42-	रत्नमयी हरण	"	1760
43-	हिरण के साथ स्त्री	"	1760
44-	झील में पुष्प एकत्रित करती नायिका	"	
45-	नायक का चित्र बनाती नायिका	"	
46-	शृंगार करती नायिका	"	
47-	हिरण के साथ स्त्री	"	
48-	शृंगार	"	
49-	Radha Krishna Envising on Lake Gundolove in Royal Barge	"	1750-1775
50-	बाल्कनी में राधा, कृष्ण व दासी	"	1775
51-	राधा कृष्ण संगीत सुनते हुये तथा आतिशबाजी देखते हुये	"	18वीं शती
52-	राधा कृष्ण बगीचेयुक्त बाल्कनी में	"	1760
53-	वर्णशाला में विश्राम करते हुये राधा कृष्ण	"	1760
54-	राधा कृष्ण दीपावली के त्योहार और आतिशबाजी का आनन्द लेते हुये	"	प्रारम्भिक 19वीं शती
55-	राधाकृष्ण	"	1750
56-	मोचर्षनधारण	"	18वीं शती के मध्य में
57-	ठार प्रस्तुत करते हुये राधा	"	1765
58-	संगीत सुनते हुये रानी	"	1730
59-	To the Tryst	"	1740
60-	केशों को सुझाती हुयी स्त्री	"	18वीं शती
61-	राधा	"	18वीं शती के मध्य
62-	स्त्री के शीश का आदर्श अध्ययन	"	18वीं शती के मध्य
63-	गीत गाती हुई स्त्री	"	1740
64-	रणभूमि में कृष्ण का सामना करते हुये भीष्म	"	1770

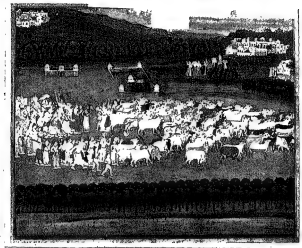
65-	हिरण और वीणा के साथ रत्नी रागमाला शृंगला में टोड़ी रागिनी	किशनगढ़	1750
66-	बर्णितप्पी	"	1790
67-	आनन्दसिंह व जोसी रणमा का व्यक्तिचित्र	"	18वीं शती के मध्य
68-	राम, लक्ष्मण और सीता बनबारा के समय	"	1820
69-	राम, लक्ष्मण और सीता घायल पक्षी के साथ (समायण)	"	1750-1775
70-	राम, लक्ष्मण और सीता अन्योदया छेड़ते हुये	"	1770-1780
71-	सन्त शिव मन्दिर में अर्चना करते हुये	"	1780
72-	सायन्तसिंह का व्यक्तिचित्र	"	1745
73-	महाराज हरिसिंह का व्यक्तिचित्र	"	1760
74-	घोड़े का चित्र	"	
75-	साधु और विभवेता	"	
76-	भविता साथना में लीन चैतन्य	"	1750
77-	चून्दावन में राधाकृष्ण व जोषियाँ	"	1750-1775
78-	बाजार में बुरे अनुभव	"	1745
79-	महाराजा प्रतापसिंह का व्यक्तिचित्र	"	
80-	महाराजा रूपसिंह कल्याण राय के दर्शन के लिये जाते हुये	"	1760
81-	लीलाचिलारा	"	18वीं शती के मध्य
82-	Worship at a Shrine of the Vallabhacharya Sect	"	1780
83-	श्रीनाथजी की मूर्ति	"	
84-	सरदारसिंह और विड़दरिंह के रेखाचित्र	"	
85-	राजसिंह और सायन्तसिंह के रेखाचित्र	"	
86-	रूपसिंह और मानसिंह के रेखाचित्र	"	
87-	प्रतापसिंह, बहादुरसिंह, कल्याणसिंह और मोरगसिंह का व्यक्तिचित्र	"	
88-	किशनसिंह व साठसमल के रेखाचित्र	"	
89-	जगतमलसिंह व हरिसिंह के रेखाचित्र	"	
90-	नागरीदास का व्यक्तिचित्र	"	1760
91-	राजा वीरसिंह का व्यक्तिचित्र	"	1750
92-	बनकुंज में राधाकृष्ण	"	1780
93-	राजा सायन्तसिंह पागल हाथी को नियंत्रित करते हुये	"	1740
94-	एक आदिवासी महिला	"	1770
95-	सायन्तसिंह चीते का शिकार करते हुये	"	1740

129-	कार्तिकमास	जोधपुर	1775
130-	बसन्तरागिनी	"	17वीं शती
131-	हिण्डोला राग (रागमाला)	"	1623
132-	शुक्लाभिसारिका (नायक-नायिका भेद)	कोटा	1750
133-	मधुमालती का एक दृश्य	"	1772
134-	ढोलाभास	"	1762
135-	स्वमणी परिणय	"	1700
136-	तेंदुये के शिकार का रंगीन खाका	"	1725
137-	कोटा के महाराजाओं रागसिंह द्वितीय और उनके सहयोगी शहर में होती खेलते हुये	"	1744
138-	आखेट दृश्य	"	1784
139-	खेल देखते हुये	"	18वीं शती के अन्त में
140-	दीपावली	"	1690
141-	Watching herd of deer from hunting lodge	"	1790
142-	कृष्णाभिसारिका (नायक-नायिका भेद पर आधारित)	"	1750
143-	जेठमास (बारहमास)	"	1770
144-	मस्त हाथियों का दंगल	"	1580
145-	धनश्री रागिनी	बूंदी	1680
146-	बारहमास	"	
147-	ग्यूजिकल मोड	"	18वीं शती
148-	मेघमलहार रागिनी	"	1675
149-	रसिकप्रिया	"	18वीं शती
150-	आकर्षक स्त्री (रागिनी मधुमाधवी पर आधारित)	"	1780
151-	टोड़ी रागिनी	"	18वीं शती
152-	गीष्म ऋतु	"	1750
153-	राधाकृष्ण की सभा	"	आरम्भिक 18वीं शती
154-	प्रेमीयुगल चाँद की ओर संकेत करते हुये	"	1640
155-	नहाती हुई आश्चर्यचकित स्त्री	"	1775
156-	रसिकप्रिया पर आधारित	"	1670
157-	रसिकप्रिया	उदयपुर	1640
158-	गीतगोविन्द	"	1710
159-	बारहमास	"	1840
160-	वैशाखमास विहार	अलवर	
161-	श्रावणमास विहार	"	

चि.फ. 1



चि.फ. 2



चि.फ. ३



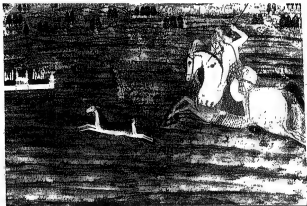
चि. फ. 5



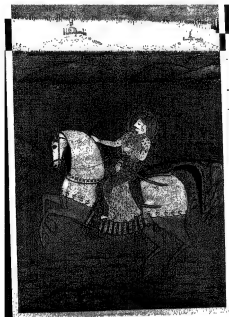
चि. फ. 6

चि.फ.७

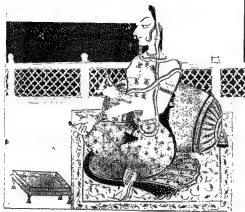




चि.फ. 9



चि.फ. 10



चि. फ. 11



चि. फ. 12



चि. फ. 13



चि. फ. 14



Fig. 15

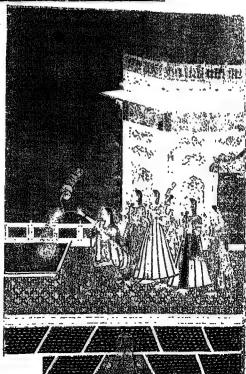
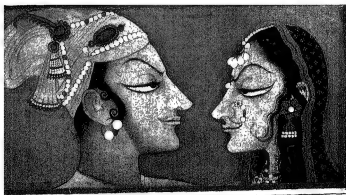


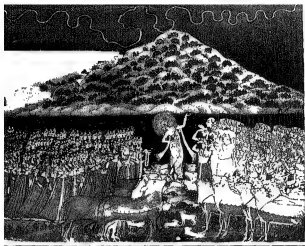
Fig. 16



चि. फ. १७.



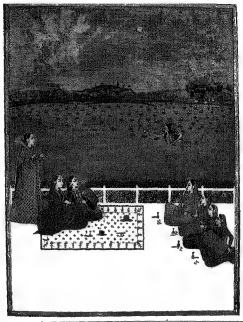
चि. फ. १८



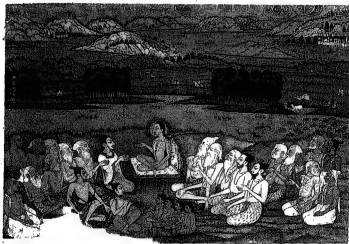
चि. फ. १९



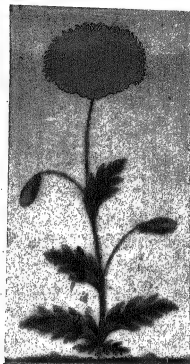
चि. फ. २०



चि. फ. 21

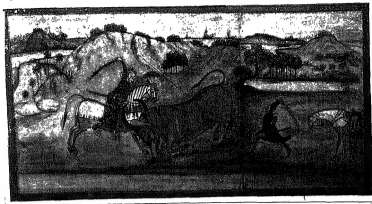


चि. फ. 22

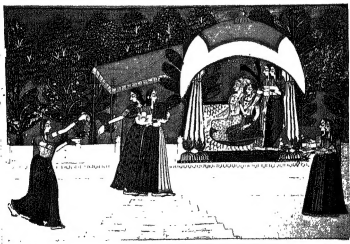


चि.फ. २३

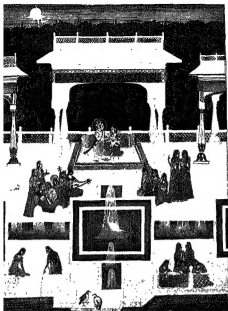




चि. फ. 25



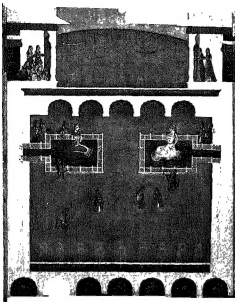
चि. फ. 26



चि.फ. 27



चि.फ. 28



चि. फ. २९



चि. फ. ३०

